Изданіе журнала
„ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА“.

„Пролетаріи всѣх стран,
соединяйтесь!“

А. Богданов.

ИСКУССТВО и РАБОЧІЙ КЛАСС.

1. Что такое пролетарская поэзія.
2. О художественном наслѣдствѣ.
3. Критика пролетарскаго творчества.

МОСКВА.
1918.

Изданіе журнала „Пролетарская культура".

„Пролетаріи всѣх стран, соединяйтесь!"

А. Богданов.

Искусство и рабочій класс.

1. Что такое пролетарская поэзія
2. О художественном наслѣдствѣ.
3. Критика пролетарскаго творчества.

МОСКВА.
1918

МОСКВА.
Типографія Т-ва И. Д. Сытина, Пятницкая ул., соб. д.
1918.

Что такое пролетарская поэзія.

I.

Пролетарская поэзія есть, прежде всего, *поэзія*, опредѣленнаго рода *искусство*.

Нѣт поэзіи,—как и вообще нѣт искусства—там, гдѣ нѣт *живых образов*. Если таблицу умноженія или законы физики изложить в каких-угодно гладких и отдѣланных стихах, это не будет поэзіей, потому что отвлеченныя понятія—не живые образы.

Нѣт поэзіи, как и вообще искусства, также там, гдѣ нѣт *стройности* въ сочетаніи образов, взаимнаго соотвѣтствія и связи между ними, того, что называется «организованностью». Если, напр., нарисованныя фигуры не связаны между собою единством плана, или если онѣ размѣщены случайно, безпорядочно, то это не картина, не живопись.

В одной газетѣ нѣсколько мѣсяцев тому назад были напечатаны стихи, которые начинались так:

«Война до побѣды, война без конца!»
Кричат в упоеньи карманы купца;
До крови погибших не дѣло ему,—

Лишь с прибылью надо окончить войну.
Промышленник тоже, набивши карман,
Сознательно вводит рабочих в обман!..» и т. д.

Со стороны редакціи было преступленіем напечатать такіе стихи,—преступленіем и против читателя, и против автора, какого-нибудь искренняго, честнаго рабочаго, который просто не знал, что такое поэзія. Тут либо совсѣм нѣт живых образов («надо окончить войну с прибылью», «промышленник сознательно вводит в обман рабочих»), либо они в рѣзком противорѣчіи между собою (карманы «кричат», да еще «в упоеньи»). Это — как-бы спеціально написанный образец того, что противоположно художественности.

Надо знать и помнить: искусство есть организація живых образов; поэзія—организація живых образов в словесной формѣ.

II.

Начало поэзіи лежит там же, гдѣ и начало человѣческой рѣчи вообще.

Крики, непроизвольно вырывавшіеся у первобытных людей при их трудовых усиліях,—*трудовые крики*,—явились зародышем слов, первым обозначеніем: естественным и для всѣх понятным обозначеніем тѣх дѣйствій, при которых они возникали. И тѣ же трудовые крики стали зародышем *трудовой пѣсни*.

Она не была простой забавой или развлеченіем. В общем трудѣ она об'единяла усилія работников, при-

давала им стройность, ритмическую правильность и связность. Она была, слѣдовательно, *средством организаціи* коллективных усилій. Такое значеніе она сохраняет и теперь.

В пѣснѣ боевой, развившейся позднѣе, организаціонное значеніе выступает с другим оттѣнком. Она пѣлась, обычно, *перед* боем, и создавала для него единство настроенія, *связь коллективнаго чувства*, основное условіе дружнаго, стройнаго дѣйствія в бою. Это, так сказать, предварительная организація сил коллектива для предстоящей ему трудной задачи.

Второй корень поэзіи—это миѳ; он же и начало *знанія* вообще.

Первоначально слова обозначали человѣческія дѣйствія; но только этими же словами люди могли сообщать друг другу о явленіях и дѣйствіях внѣшней природы, ея стихійных сил. Таким образом, во всяком, даже самом элементарном разсказѣ или описаніи, природа неизбѣжно очеловѣчивалась; шла ли рѣчь о животном, о деревѣ, о солнцѣ или мѣсяцѣ, о рѣкѣ или ручьѣ, всюду выходило так, как-будто дѣло идет о человѣкѣ: солнце «идет» по небу, утром «встает», вечером «уходит спать», зимой «болѣет, худѣет», весной «выздоравливает», и т. под. Это невольное перенесеніе понятій с человѣческаго на стихійное называется «основной метафорой». Без нея мышленіе не смогло бы начать свою работу над окружающим, внѣчеловѣческим міром,—не создалось бы познанія.

Позже мышленіе мало-по-малу усваивало различіе между собою и внѣшней средою, освобождалось от

основной метафоры, особенно послѣ того, как выработались названія для *вещей*. Но в сущности и теперь еще оно далеко не вполнѣ от нея свободно. Даже самое слово «мір» есть один из ея остатков, потому что оно означает, собственно, общину, коллектив людей. А в поэзіи роль основной метафоры все время была и остается огромна: очеловѣченіе природы главный поэтическій пріем.

Итак, в миѳѣ первоначально не было никакого вымысла. Когда отец передавал дѣтям то, что сам знал из опыта об измѣнчивой судьбѣ солнца в его годовом циклѣ, эта первобытная астрономическая лекція неизбѣжно принимала вид разсказа о приключеніях человѣка, могучаго и добраго, в борьбѣ с враждебными силами, которыя то отступают перед ним, то наносят ему пораженія и раны, его обезсиливающія, и т. под. Отсюда впослѣдствіи развивался какой-нибудь поэтическій миѳ, у вавилонян о героѣ Гильгамешѣ, у греков — о Гераклѣ. Если человѣк сообщал другому, менѣе опытному, о том, что мертвыя тѣла вредят живым людям, порождают болѣзни, ведущія к слабости и даже смерти, получался разсказ о злых мертвецах, об их враждѣ к живым, — то, из чего впослѣдствіи создался миѳ о вампирах или упырях. Тогда это была единственная возможная форма передачи *знанія* в обществѣ.

Поэзія, проза, наука, — все это было нераздѣльно слито в неопредѣленном зародышѣ, каким являлся первобытный миѳ. Но его жизненный смысл, его значеніе для общества представляется вполнѣ опредѣ-

ленным; это, опять-таки, орудіе организаціи соціально-трудовой жизни людей.

Для чего собираются и передаются в ряду поколѣній знанія людей о них самих, о жизни, о природѣ? Для того, чтобы с этими знаніями сообразовать, соотвѣтственно им направлять и соединять, вообще— чтобы *на их основѣ организовать* практическія усилія людей. Первичный солнечный миѳ—описаніе смѣны времен года—давал необходимыя руководящія указанія для цикла земледѣльческих работ, а также для охоты, рыболовства, для всѣх тѣх, организація которых опирается на планомѣрное распредѣленіе труда по сезонам, на «оріентировку во времени». Миѳ о мертвецах давал указанія для руководства гигіеническими мѣрами по отношенію к трупам, напр., зарывать их достаточно глубоко, подальше от жилищ, и т. под. Знаніе примитивное, поэтическое, играло в тогдашней практикѣ такую же организующую роль, как новѣйшія точныя науки—в современном производствѣ.

III.

Измѣнялось ли с тѣх пор по существу жизненное значеніе поэзіи?

Вспомним, чѣм были поэмы Гомера, Гесіода для древней Греціи: важнѣйшим воспитательным средством.—А что такое воспитаніе? Это—основная организаціонная работа, вводящая новых членов в общество.

Человѣческая личинка обрабатывается и подготовляется в таком направленіи, чтобы стать пригодным живым звеном системы общественных связей, чтобы занять свое мѣсто и выполнять свое дѣло в общем соціальном процессѣ. Воспитаніе организует человѣческій коллектив таким же образом, как обученіе строю, дисциплинѣ и боевым пріемам организует армію.

Наши теоретики, считающіе искусство, согласно аристократической и частью буржуазной традиціи, «украшеніем жизни», своего рода роскошью в ней, не понимают, до какой степени они сами себѣ противорѣчат, когда в то же время признают за искусством воспитательное, т.-е. именно практически-организаціонное значеніе.

Существуют двѣ буржуазных теоріи—«чистаго искусства» и «гражданскаго искусства». Первая утверждает, что искусство *должно* быть цѣлью само для себя, *должно* быть свободно от интересов и устремленій практической борьбы человѣчества. Вторая полагает, что оно *должно* проводить в жизнь прогрессивныя тенденціи этой борьбы. Обѣ теоріи мы можем отбросить, раз изслѣдуем, что *есть* искусство на самом дѣлѣ в жизни человѣчества. Оно организует ея силы совершенно независимо от того, ставит ли себѣ гражданскія задачи, или не ставит. Нѣт надобности навязывать их искусству,—это будет для него стѣсненіем, ненужным и вредным для художественности: наиболѣе стройно организовать живые образы художник способен тогда, когда дѣлает это свободно,

без принужденія и указки. Но нелѣпо и запрещать искусству брать мотивы политическіе, соціально-боевые: его содержаніе—*вся* жизнь, без ограниченій и запретов.

Самой «чистой» областью поэзіи представляется лирика, искусство личных настроеній, переживаній, чувства. Казалось бы, кого и что может оно соціально организовать?

Если бы лирика выражала *только* личныя переживанія художника, и ничьи больше, то она не была бы никому, кромѣ него, понятна и интересна,—не была бы искусством. Смысл ея в том, что она воспроизводит общій для многих различных людей тип настроеній, сходную и родственную у них связь душевных движеній. Раскрывая и уясняя людям это общее, поэт невидимо об'единяет и спаивает их единством взаимнаго пониманія в сферѣ чувства, тѣм «сочувствіем», которое он во всѣх них возбуждает. И в то же время поэт *воспитывает* эту сторону их души в одинаковом для них направленіи, что углубляет и расширяет их душевную близость, прочность их связи, групповой, классовой, соціальной. А это подготовляет и развивает возможность связных, согласованных дѣйствій, т.-е. и здѣсь, как было раньше отмѣчено по поводу боевой пѣсни, дѣло идет о нѣкоторой предварительной организаціи сил коллектива для каких бы то ни было проявленій его общей жизни, общей борьбы

А та поэзія, которая изображает, описывает жизнь, как эпос, драма, роман, та по своему организаторскому значенію подобна наукѣ, и служит для руководства,

на основѣ прежняго опыта, в устройствѣ взаимных отношеній между людьми. Так, эпическія поэмы дают живые образы массовых дѣйствій, связи в них между «героями» или вождями и «толпою», которая за ними идет, борьбы и примиренія коллективных народных сил, и пр. Большинство романов, и именно романическая их сторона, представляют разрѣшеніе на конкретных примѣрах одного и того же типа задач: как из мужских и женских индивидуальностей, при различных условіях, образуются элементарныя организаціи, в формѣ семьи; а затѣм—как вообще происходит приспособленіе разных индивидуумов к окружающим людям, к соціальной средѣ. Драма дает в дѣйствіи организаціонные конфликты и их разрѣшеніе , и т. д. В наше время поэзія, и вообще беллетристика, по крайней мѣрѣ, для городского населенія едва ли не самое распространенное и значительное средство воспитанія, т.-е. введенія личности в систему соціальных связей.

IV.

Современное общество раздѣляется на *классы*. Это коллективы, раз'единенные многими жизненными противорѣчіями, а потому организующіеся отдѣльно, несходными способами, один *против* другого. Естественно, что и их организаціонныя орудія, т.-е. идеологіи, различны, отдѣльны, во многом не только не согласуются, но прямо несовмѣстимы между собою. Это относится и к поэзіи; в обществѣ классовом она

также является классовою: помѣщичьей, крестьянской, буржуазной, пролетарской.

Это, разумѣется, отнюдь не надо понимать в том смыслѣ, что поэзія *защищает интересы* того или иного класса: так иногда бывает, но сравнительно рѣдко, спеціально в политической, в гражданской поэзіи. Вообще же ея классовой характер лежит гораздо глубже. Он заключается в том, что поэт *стоит на точкѣ зрѣнія* опредѣленнаго класса: смотрит его глазами на мір, думает и чувствует именно так, как этому классу, по его соціальной природѣ, свойственно. Под автором-личностью скрывается автор-коллектив, автор-класс; и поэзія—часть его самосознанія.

Автор-личность, может быть, вовсе не думает об этом, может-быть, вовсе не подозрѣвает этого. В самих произведеніях часто нѣт никакого прямого указанія на их классовой источник, никакого упоминанія о нем. Вот, напр., лирика Фета. Эта красивая поэзія, в которой изящно связываются проявленія жизни природы с утонченными душевными движеніями самого поэта, кажется с перваго взгляда образцом «чистаго искусства», чуждаго всякой соціальной подкладки. И, однако, еще когда в Россіи не было марксизма, находились люди, которые замѣчали, что это «барская» поэзія. «Барская», т.-е. помѣщичья, порожденная настроеніями, обстановкой, формами жизни и мысли опредѣленнаго сословія-класса нашей страны. И это дѣйствительно так.

То глубокое, полное отрѣшеніе от всяких матеріальных, экономических, прозаических забот, которыя

дышит лирика Фета, было возможно только для истинно-барских, помѣщичьих элементов, все болѣе отрывавшихся от производства. Даже развивавшаяся тогда буржуазія, озабоченная наживой и конкуренціей, пропитанная дѣловой атмосферой, не могла так культивировать утонченныя ощущенія и чувства;— а кромѣ того, класс больше городской, она не была способна настолько понимать, так чутко воспринимать природу, как сельскіе землевладѣльцы-помѣщики. И нетрудно видѣть, что эта поэзія должна была, на самом дѣлѣ, являться организующей силою для помѣщичьяго сословія-класса, который уже тогда отживал, но, разумѣется, не хотѣл уходить с исторической сцены, и энергично отстаивал свои интересы. Она не только об'единяла представителей барства в извѣстной общности настроеній, но вмѣстѣ с тѣм косвенно противополагала их остальному обществу, усиливая, таким образом, их сплоченность. Она укрѣпляла в них сознаніе своего духовнаго превосходства над остальными слоями общества и, слѣдовательно, права на привилегированное положеніе; она как-бы говорила им: «вот какія *мы* эстетичныя, возвышенныя существа, как нѣжны и утонченны у *насъ* души, как благородна *наша* культура». И отсюда, само собой, вытекало стремленіе твердо и дружно отстаивать эту культуру, т.-е., очевидно, ея основныя условія, матеріальное богатство и господствующее положеніе.

В классовом обществѣ поэзія *не может быть внѣклассовой*; но из этого не слѣдует, что она принадлежит в каждом данном случаѣ одному опредѣленному

классу. В поэзіи, напр., Некрасова есть и горячая защита интересов крестьянства на основѣ глубокаго сочувственнаго пониманія его жизни, и яркое выраженіе стремленій, мыслей, чувств развивавшейся, но стѣсненной старым строем в этом развитіи городской интеллигенціи, к которой Некрасов принадлежал по своей дѣятельности, и несомнѣнные остатки психологіи помѣщичьяго сословія, из котораго он вышел. Это поэзія *смѣшанно-классовая*. Такой и в наше время, большей частью, бывает демократическая поэзія: крестьянско-интеллигентская, рабоче-крестьянская, рабоче-крестьянско-интеллигентская; это было бы легко показать на многих наших новѣйших поэтах из народа.

Пролетаріату нужна, разумѣется, не такая, а чисто-классовая, *пролетарская* поэзія.

V.

Характер пролетарской поэзіи опредѣляется основными жизненными условіями самого рабочаго класса: его положеніем в производствѣ, его типом организаціи, его исторической судьбою.

Пролетаріат есть класс *трудовой*, *эксплуатируемый*, *борющійся*, *развивающійся*. Это класс, который *сосредоточен массами в городах*, и которому свойственна *товарищеская форма сотрудничества*. Всѣ эти черты неизбѣжно отражаются в его коллективном сознаніи—в его идеологіи; слѣдовательно, и в его поэзіи. Но не всѣ онѣ в одинаковой мѣрѣ *выдѣляют* пролетарскую поэзію, обособляют ее от всякой иной.

Труд, эксплуатація со стороны господствующих классов, борьба против нея, стремленіе к прогрессу.— отличают ли эти черты пролетаріат от бѣднѣйшаго крестьянства, от низших слоев трудовой интеллигенціи? Очевидно, нѣт; онѣ свойственны и этим группам, онѣ сближают их с рабочим классом. Эти группы раньше, чѣм пролетаріат, могли создать свою поэзію, и в своих первых шагах на пути поэтическаго творчества он, естественно, примыкает к ним. Тут его попытки имѣют еще характер *неопредѣленно-классовой:* поэзія революціонно-демократическая. Вот, напр., красивая пѣсня, написанная молодым рабочим, Алексѣем Гмыревым, погибшим нѣсколько лѣт тому назад на каторгѣ.

Алая.

Мы идем навстрѣчу Солнцу. Мы идем,
И свободѣ пѣсню алую поем.

Алым звоном над землей гудит она,
Пробуждая, ужасая, как война.

И сзывая гордых сердцем и душой,
Мощно льется наша пѣсня над землей.

Мы идем навстрѣчу Солнцу, мы идем
И свободы знамя алое несем.

Кровью Солнца мы окрасили наш стяг,
И горит он, побѣждая вѣщій мрак.

Креп о павших—стяга черное древко.
Хорошо нести нам знамя и легко.

Мы идем под алым стягом, мы идем
С алой пѣсней, алым солнечным путем.

Труден путь наш, полный терній и смертей;
Но зато он самый алый из путей.

Длинен путь наш, безпрерывный, вѣковой;
Но зато он самый чистый и прямой.

Нас немного, нас немного; но в пути
К нам примкнут борцов милліоны, чтоб нести

Наше бремя, наше знамя, волю, кровь!
Мы безумны, но безсмертны, как любовь.

Так долой же плач и отдых у могил.
Дальше, дальше, всѣ кто Солнце полюбил!

Мы идем навстрѣчу Солнцу, мы идем
И поем, и знамя алое несем.

Здѣсь, кромѣ *личности* автора, нѣт ничего такого, что дѣлало бы эту пѣсню именно *пролетарской*. Она могла бы, одинаково с рабочими, воодушевлять и связывать в революціонном порывѣ как прежних бойцов передовой интеллигенціи—народовольцев, так и крестьянских борцов за землю и волю. И такова наибольшая часть старой революціонной поэзіи, выходила ли она из интеллигентской, крестьянской или рабочей среды.

VI.

Что существенно отличает пролетаріат от других демократических элементов—это его особый тип труда и сотрудничества.

Самый глубокій разрыв прошел через трудовую природу человѣка в тѣ времена, когда «мозг» отдѣлился от «рабочих рук», «руководство» от «выполненія», когда один стал думать, рѣшать за других и указывать им, а другіе—дѣлать то, что он укажет, и как он укажет. Это было обособленіе *организатора* от *исполнителя*, начало власти—подчиненія. Один человѣк по отношенію к другому стал *высшим существомъ*, и зародилось чувство *преклоненія*. На этой основѣ начало развиваться религіозное міровоззрѣніе; а раньше его не было, и быть не могло, ибо стихійная природа своими грозными силами вызывала в человѣкѣ страх животный, но не «страх божій», боязнь могучих врагов, но не мысль о качественно-высших дѣятелях, соединенную со смиреніем и преклоненіем перед ними,—без чего нѣт религіи. Авторитарное сотрудничество, по мѣрѣ своего роста и углубленія, пропитывало все сознаніе людей духом авторитета: вся природа была подчинена властителям организаторам—божествам, всякому тѣлу дан руководитель—душа, и т. д.

По самому характеру своей работы организатор, дѣйствительно, тип качественно-высшій, а исполнитель—низшій: у одного—инициатива, соображеніе,

наблюденіе, контроль, для чего требуется и опыт, и знаніе, и напряженное вниманіе; у другого—механическое исполненіе, для котораго всѣх этих данных не требуется, а нужна пассивная дисциплина, слѣпое повиновеніе. Рабу, крѣпостному крестьянину, солдату арміи древняго деспота разсуждать при выполненіи его дѣла не-зачѣм, и даже вредно: он—живое орудіе, не болѣе.

Другой разрыв трудовой природы человѣка—это *спеціализація*. У каждаго спеціалиста своя задача, свой опыт, свой особый, маленькій мір: земледѣлец знает свое поле, соху, лошадь; кузнец—свой горн, мѣхи, молоты; сапожник—свои кожи, шила, колодки; каждый не может,—а затѣм и не хочет знать чужого дѣла, чтобы тѣм лучше сосредоточиться на своем, тѣм совершеннѣе овладѣть им. И еще углубляется этот разрыв отдѣльностью, независимостью спеціализированных хозяйств, лишь на рынкѣ встрѣчающихся при обмѣнѣ своих товаров. Там их взаимная связь окончательно скрывается под борьбою всѣх против всѣх: покупателей с продавцами за цѣну, продавцов между собою за сбыт, покупателей—за нужный товар, когда его не хватает.

Этот второй разрыв трудовой природы порождает *индивидуализм*. Человѣк привыкает в мыслях и чувствах противополагать себя другим людям; он видит в себѣ существо абсолютно отдѣльное, со вполнѣ обособленными интересами, независимое от общественной среды в стремленіях и дѣйствіях, самостоятельно-творческое. Индивидуум, личное «я» для не-

го—центр міровоззрѣнія и мірочувствованія; свобода этого «я»—высшій идеал.

Оба разрыва трудовой природы проходят через все сознаніе старых классов, значит—и через их поэзію. Поэзія эпохи чисто авторитарной—феодализма—насквозь проникнута духом авторитарности; ея миѳы и поэмы, как, напр., книга Бытія у евреев, Иліада и Одиссея у греков, Магабгарата у индусов, былины и «Слово о полку Игоревѣ» у русских, сводят весь ход жизни, цѣпь ея событій, к дѣятельности богов, героев, царей, вождей; лирика—яркій примѣр ея псалмы Давида—ощущает природу, как проявленіе божественной воли, пропитана мольбой и покорностью. В поэзіи буржуазнаго міра царит индивидуализм: там центром является личность, ея судьбы, ея переживанія; поэма, роман, драма изображают ея столкновенія с внѣшним міром, ея отношенія к другим людям и к природѣ, ея борьбу за счастье или карьеру, ея творчество, побѣды, пораженія; лирика также вся сводится к индивидуальной психологіи, к душевным движеніям и настроеніям отдѣльнаго лица: его суб'ективное ощущеніе природы, его радости, печали, мечты, разочарованія, половая любовь, с ея страданіями и восторгами,—таково содержаніе этой лирики.

Надо замѣтить, что поэзія буржуазнаго міра сохраняет и многое от авторитарнаго сознанія, потому что буржуазное общество удерживает много элементов авторитарнаго сотрудничества, власти—подчиненія. Кромѣ того, разнообразіе буржуазных групп—капи-

талисты крупные и мелкіе, высшая интеллигенція, землевладѣльцы отсталые и прогрессивные, биржевые спекулянты, рентьеры и проч.,—вмѣстѣ с различными смѣшеніями и скрещиваніями этих групп, естественно, порождает разнообразіе форм и содержанія их поэзіи, хотя основной тип остается общій.

VII.

В машинном производствѣ впервые происходит сростаніе основных разрывов трудовой природы. В нем «рабочія руки» не просто руки, работник—не пассивно-механическій исполнитель. Он подчинен, но он и *управляет* «желѣзным рабом», машиною. Чѣм сложнѣе, чѣм совершеннѣе машина, тѣм больше труд сводится к наблюденію и контролю, к соображенію всѣх сторон и условій ея работы, к вмѣшательству лишь по мѣрѣ надобности в ея движенія; при неизбѣжных же временами ея капризах и разстройствах необходимо быстрое пониманіе происходящаго, иниціатива и рѣшительность в дѣйствіях. Все это основныя и типичныя черты *организаторскаго* труда, и с ними точно так же связано требованіе извѣстнаго знанія, интеллигентности, способности к напряженному *вниманію*—свойств организатора. Но остается и непосредственное физическое усиліе, вмѣстѣ с мозгом работают руки.

В то же время и спеціализація перестает рѣзко раздѣлять работников,—она с них переходит на машину; труд при различных машинах в своем основ-

ном, «организаторском» содержанiи весьма сходен. Благодаря этому, поддерживается связь и взаимное пониманiе при совмѣстной работѣ, возможность помогать друг другу совѣтом и дѣлом. Здѣсь складывается та *товарищеская* форма сотрудничества, на которой затѣм пролетарiат строит всѣ свои организацiи.

Она и характеризуется тѣм, что организаторскiй труд слит воедино с исполнительским. Но как организатором, так и исполнителем здѣсь являются не отдѣльныя лица, а *коллектив*. Дѣла сообща обсуждаются и рѣшаются, сообща выполняются; каждый участвует в выработкѣ коллективной воли, и в ея осуществленiи. Тут организованность достигается не властью—подчиненiем; вмѣсто них товарищеская инициатива и руководство со стороны всѣх, товарищеская дисциплина со стороны каждаго.

Зародыши товарищескаго сотрудничества были и раньше; но в нашу эпоху оно впервые становится массовым, и выступает как основной тип организацiи для цѣлаго класса. Оно углубляется по мѣрѣ развитiя высшей техники, оно расширяется по мѣрѣ собиранiя пролетарских масс в городах, по мѣрѣ их концентрацiи в гигантских предпрiятiях.

Это собиранiе пролетарiата въ городах и на заводах имѣет огромное и сложное влiянiе на его психику. Оно помогает развиваться сознанiю того, что в трудѣ, в борьбѣ со стихiями и жизнью личность—только звено великой цѣпи, и взятая отдѣльно, была бы совершенно безсильной игрушкой внѣшних сил, не-

жизнеспособным кусочком ткани, отрѣзанным от могучаго организма. Личное «я» сводится к его настоящим размѣрам и надлежащему мѣсту.

Но с этим же собиранiем в городах и заводах связан весьма болѣзненный отрыв от природы. Она является пролетарiату, как сила производства, а не как источник разнообразных живых впечатлѣнiй. Между тѣм радостей и развлеченiй городская жизнь дает ему мало, не так, как господствующим классам; и тѣм сильнѣе его стремленiе к живой природѣ, переходящее даже в тоску по ней. Это—также один из мотивов его неудовлетворенности, его борьбы за новыя формы жизни.

Товарищеское сотрудничество—не готовая форма, оно находится в развитiи, повсюду на разных ступенях; а товарищеское сознанiе идет слѣдом за ним, все-же необходимо отставая от него. Это основная линiя пути пролетарiата; но она далека еще от завершенiя даже в странах наиболѣе передовых. Завершенiе будет дано в *соцiализмѣ*, который есть не что иное, как товарищеская организацiя всей жизни общества.

VIII.

Дух авторитета, дух индивидуализма, дух товарищества—три послѣдовательных типа культуры. Пролетарская поэзiя принадлежит третьей, высшей фазѣ.

Дух авторитета ей чужд, она не может не быть ему враждебна. Пролетарiат—класс подчиненный, но он

борется против этого подчиненія. Вот стихи, взятые из рабочей газеты, и посвященные одному из политических вождей пролетаріата:

Расшатан до основ весь буржуазный строй,
И мір, захваченный красиво-смѣлым риском,
Слѣдит взволнованно за генія игрой,
Чтоб аплодировать при выигрышѣ близком.
Мір ждет конца, чтоб мог торжествовать
Паденіе гнилых, отживших вѣк строеній,
Чтоб эру новую свободных дней начать
И увѣнчать в вѣках все побѣдившій геній.

Рабочій или не рабочій писал это, ясно, что весь основной строй чувств и мыслей здѣсь не пролетарскій. Трудовой и борющійся коллектив не может не цѣнить своих вождей—организаторов,—но именно как выразителей *общих* задач, *общей* воли самого коллектива, как представителей его *общей* силы. Представлять же великую міровую драму нашей эпохи, как рискованную азартную игру, которую мастерски ведет геній против других политических игроков, при чем «мір», т.-е. массы, только «взволнованно слѣдят» за ней, чтобы потом аплодировать и увѣнчивать побѣдителя—это чисто авторитарное, пожалуй даже придворное пониманіе жизни.

Столь же чужд пролетаріату дух индивидуализма, всюду ставящаго в центрѣ личное «я».

«Был всегда я гордым, был всегда мятежным,
Улыбался горю, гнал унынье прочь,
Был всегда весенним, радостно-безбрежным,

Не пугала душу призраками ночь
Был всегда спокойным, сдержанным и смѣлым,
Солнцем опьянялся, солнцу пѣсни пѣл,
Не боялся муки за святое дѣло,
И в идеѣ яркой, как в огнѣ, горѣл.

. . . .

И всегда я прямо, горделиво, ясно
Шел навстрѣчу правдѣ с бодрою душой,
Не считаясь с «трудно», «тяжко» иль «опасно»!
Жил я, упиваясь вольною борьбой...» и т. д.

Не случайно первый, заглавный стих этого произведенія, взятаго тоже из рабочей газеты, заимствован почти цѣликом у завѣдомо буржуазнаго поэта, как и немалая доля образов в послѣдующем. Тут в основѣ нѣт коллективно-творческаго «мы», а есть старое, на себѣ сосредоточенное и самолюбующееся «я». Конечно, и это—не пролетарская поэзія.

Пролетаріат—класс очень молодой, а его искусство еще в дѣтской стадіи. Даже в политикѣ, гдѣ его опыт больше, милліоны пролетаріев Германіи, Англіи, Америки идут на поводу у буржуазіи; тѣм легче это должно случаться с поэтами-пролетаріями. Но как там мы должны открыто заявлять: «это не пролетарская политика», так здѣсь голос товарищеской критики должен твердо предостерегать: «это—не пролетарское искусство».

До сих пор еще поэзія рабочих слишком часто, вѣроятно, в большинствѣ случаев—не рабочая поэзія. Дѣло не в авторѣ, а в точкѣ зрѣнія. Поэт может и

не принадлежать экономически к рабочему класcу; но если он глубоко сжился с его коллективной жизнью, дѣйствительно и искренно проникся его стремленіями, идеалами, его способом мыслить, радуется его радостями и страдает его страданіями,—словом, слился с ним душою,—то он способен стать художественным выразителем пролетаріата, организатором его сил и сознанія в поэтической формѣ. Конечно, это может случаться не часто; и в поэзіи еще меньше, чѣм в политикѣ, пролетаріату слѣдует разсчитывать на союзников, приходящих извнѣ.

IX.

Маленькое стихотвореніе в прозѣ рабочаго—поэта и экономиста—

ГУДКИ.

Когда гудят утренніе гудки на рабочих окраинах, это вовсе не призыв к неволѣ. Это пѣсня будущаго.

Мы когда-то работали в убогих мастерских, и начинали работать по утрам в разное время.

А теперь утром в восемь часов кричат гудки для цѣлаго милліона.

Цѣлый милліон берет молот в одно и то же мгновеніе.

Первые наши удары гремят вмѣстѣ.

О чем же поют гудки?

Это утренній гимн единства.

(«Поэзія рабочаго удара», А. Гастева—И. Дозорова).

Это—лирика, но не лирика личнаго «я». Для рабочаго, как отдѣльной личности, гудок, конечно, напоминаніе о подневольном трудѣ, иногда почти орудіе пытки. Но для растущаго коллектива это—иное «Суб'ект» поэзіи, дѣйствительный ея творец, выражающій себя через поэта, не тот, что прежде, и не то находит в жизни. Это—дух товарищества.

ГРЯДУЩЕМУ

Я подслушал эти пѣсни близких, радостных вѣков
В гулком вихрѣ огнеликих, необ'ятных городов.
Я подслушал эти пѣсни золотых грядущих дней
В шумѣ фабрик, в криках стали, в злобном шелестѣ ремней.
Я смотрѣл, как мой товарищ золотую сталь ковал,
И в тот миг Зари Грядущей лик чудесный разгадал.
Я узнал, что мудрость міра—вся вот в этом молоткѣ.
В этой твердой и упорной и увѣренной рукѣ.
Чѣм сильнѣе звонкій молот будет бить, дробить, ковать
Тѣм свѣтлѣе будет радость в мірѣ сумрачном сіять.
Чѣм проворнѣй будут двигаться приводы, шестерни,
Тѣм плѣнительнѣй и ярче загорятся наши дни.
Эти пѣсни мнѣ пропѣли милліоны голосов,
Милліоны синеблузых, сильных, смѣлых кузнецов.
Эти пѣсни звон мятежный, властный, красный, ясный звон,

Он вѣщает всѣм, что кончен долгой ночи мертвый сон.
Эти пѣсни—зов могучій к солнцу, жизни и борьбѣ.
Это вызов гордый, гнѣвный—злобной, тягостной
судьбѣ.

(В. Кириллов, журнал «Грядущее», № 1, 1918, Прг).

Тут и «я» поэта на сценѣ; но оно ясно сознает свою роль и свое мѣсто; оно выступает для того, чтобы указать на дѣйствительнаго первичнаго творца этой поэзіи—коллектив, на дѣйствительную, основную творческую силу—организованный труд. И поэт не останавливается на стадіи чисто боевого, ударно-революціоннаго сознанія пролетаріата—как это бывает с большей частью нынѣшних начинающих рабочих поэтов. Оно одно не дает пролетарской поэзіи,—вѣдь дух боевого товарищества свойствен и солдатам. Поэт идет дальше и глубже, раскрывает культурно-трудовое сознаніе своего класса: «Чѣм сильнѣе звонкій молот будет бить, дробить, ковать, ...чѣм проворнѣй будут двигаться приводы, шестерни...»,—тѣм скорѣе наступит Заря, тѣм ближе царство Грядущаго. В боях—побѣда над врагами; но только в развитіи труда, в развитіи силы производства—осуществленіе соціальнаго идеала.

X.

Изслѣдователю необходима реальная точка опоры. В тяжелом положеніи находились мы, тогда еще немногіе пропагандисты идеи пролетарскаго искусства, пока нам приходилось говорить о том, чего не

удавалось еще на дѣлѣ находить, о чем мы могли бы твердо и увѣренно сказать: «вот, это подлинное пролетарское искусство; по этому образцу можете судить, с этим можете сравнивать». И я не могу не привести того произведенія, которое для меня лично впервые послужило такой точкой опоры.

В газетѣ «Правда», или в одном из ея превращеній за 1913 год, было напечатано маленькое стихотвореніе Самобытника—

НОВОМУ ТОВАРИЩУ.

Вихрь крутящихся колес,
Пляска бѣшеных ремней...
Эй, товарищ, не робѣй!
Пусть гудит стальной хаос,
Пусть им взято море слез,
Много сгублено огней—
Не робѣй!

Ты пришел от мирных рос,
Свѣтлых рѣчек и полей.
Эй, товарищ, не робѣй!
Здѣсь безбрежное слилось,
Невозможное—сбылось...
На зарѣ грядущих дней—
Не робѣй!

Наше счастье поднялось
По верхам сѣдых гребней..

В царствѣ скорби и тѣней
Солнце мощное зажглось,
И горит оно сильнѣй—
Не робѣй!

Словно каменный колосс,
Стань у бѣшеных ремней...
Пусть сильнѣе шум колес,
В цѣпь еще звено вплелось,
Рать сомкнулася плотнѣй—
Не робѣй!

Дѣло не в художественности произведенія: в нем есть несомнѣнный и сильный талант, однако, далеко не вполнѣ развернувшійся, и форма могла бы быть совершеннѣе. Но поражает чистота содержанія; вряд ли возможно в большей мѣрѣ по-пролетарски чувствовать и мыслить.

Дѣло происходит при старом порядкѣ. На завод нанялся новичок, прямо из деревни, вчерашній крестьянин. Что он для коренного, исконнаго рабочаго? Конкурент, и притом наиболѣе неудобный: он сбивает плату, благодаря низкому уровню потребностей и неумѣнью даже постоять за себя, не то что отстаивать общіе интересы; об них он еще и понятія не имѣет. Тяжела его мысль, узки чувства, ограничена воля, жалок его кругозор... И трудно разсчитывать на него, если сегодня—завтра потребуются дружныя товарищескія дѣйствія.—Но посмотрите, как отнесся к нему, случайному, еще чуждому пришельцу, его товарищ-поэт.

С какимъ рыцарскимъ вниманіемъ, съ какой нѣжной заботливостью онъ ободряетъ робкаго новичка и вводитъ въ незнакомый, непонятный, странный, даже страшный для него міръ! Съ какой простотой и силой, въ сжатыхъ словахъ, но яркихъ образахъ, поэтъ разсказываетъ ему все, что ему надо узнать и почувствовать, чтобы стать товарищемъ среди товарищей: и грандіозную картину титаническихъ силъ «стального хаоса» нынѣшней техники, и горькую правду о «морѣ слезъ», котораго стоила она человѣчеству, и радостную вѣсть о «мощномъ Солнцѣ» великаго идеала, о гордомъ счастьѣ общей борьбы. Трогательно звучитъ воспоминаніе о чудной, далекой природѣ, «мирныхъ росахъ, свѣтлыхъ рѣчкахъ, поляхъ»: какъ тоскуетъ по ней сердце пролетарія среди камня и желѣза, и какъ рѣдко доступна ему радость свиданія съ нею! Но всего достигнетъ въ своемъ растущемъ, неуклонномъ, неотвратимомъ усиліи коллективно-творческая воля... Побѣдоносной увѣренностью звучитъ заключительный аккордъ:

«Въ цѣпь еще звено вплелось,
Рать сомкнулася плотнѣй—
Не робѣй!»

Это—посвященіе новаго брата въ рыцарство Соціалистической Идеи.

Развѣ поэтъ—не организаторъ своего класса?

* * *

Пролетарская поэзія еще въ зародышѣ. Но она разовьется. Она необходима потому, что рабочему классу

необходимо полное, цѣлостное самосознаніе, и поэзія—часть его.

Она еще в дѣтствѣ. Но и когда она выростет, пролетаріат не будет жить ею одною. Он—законный наслѣдник всей прошлой культуры, наслѣдник и всего лучшаго, что он найдет в поэзіи феодальнаго и буржуазнаго міра.

Но ему надо взять это наслѣдство так, чтобы не подчиняться царящему в нем духу прошлáго, как это на каждом шагу бывает до сих пор. Наслѣдство не должно господствовать над наслѣдником, а должно быть только орудіем в его руках. Мертвое должно служить живому, а не удерживать, не сковывать его.

И для этого пролетаріату нужна *своя* поэзія. Чтобы не подчиниться чужому поэтическому сознанію, сильному своей многовѣковой зрѣлостью, пролетаріату надо имѣть свое поэтическое сознаніе, непреложное в своей ясности. Это новое сознаніе должно развернуться, и охватить всю жизнь весь мір творящим единством.

Пусть же растет и зрѣет пролетарская поэзія, и пусть она учит рабочій класс быть тѣм, к чему предназначила его исторія: бойцом и разрушителем только по внѣшней необходимости, творцом—по всей своей природѣ.

О художественном наслѣдствѣ.

Двѣ грандіозныя задачи стоят перед рабочим классом в сферѣ искусства. Первая—самостоятельное творчество: сознать себя и мір в стройных живых образах, организовать свои духовныя силы в художественной формѣ. Вторая—полученіе наслѣдства: овладѣть сокровищами искусства, которыя созданы прошлым, сдѣлать своим все великое и прекрасное в них, не подчиняясь отразившемуся в них духу буржуазнаго и феодальнаго общества. Эта вторая задача не менѣе трудна, чѣм первая. Изслѣдуем общіе способы ея рѣшенія.

I.

Вѣрующій человѣк, серьезно и внимательно изучающій чужую религію, подвергается опасности совратиться в нее, или усвоить из нея что-нибудь еретическое с точки зрѣнія его собственной вѣры. Так, ученые христіане, изслѣдователи буддизма, случалось не раз, дѣлались сами буддистами вполнѣ, или послѣдователями нравственнаго ученія буддизма; но бывало и обратное. А допустим, тѣ же религіозныя системы изучает свободный мыслитель, который во

всѣх религіях видит проявленіе поэтическаго творчества народов; это—не полная истина, но часть ея. Угрожает ли ему такая опасность, как вѣрующему ученому? Конечно, нѣт. Он может с величайшим восторгом воспринимать красоты и глубины ученій, покорившних себѣ сотни милліонов людей; но он воспринимает их *не с религіозной*, а с иной, высшей точки зрѣнія. Огромное богатство мысли и чувства, с'организованное въ буддизмѣ, даст его сердцу и уму, навѣрное, больше, чѣм уму и сердцу ученаго христіанина, который, изучая, не может отдѣлаться от скрытаго сопротивленія собственной вѣры, борющейся против «соблазна» чужой; но именно соблазна стать вѣрующим буддистом для свободнаго мыслителя тут не существует , потому что не таков механизм его сознанія, по-своему перерабатывающій религіозный матеріал.

И христіанин, и свободный мыслитель воспринимают буддизм «критически». Коренная же разница заключается в самом *типѣ* их критики, в ея основах—«критеріях». Вѣрующій не стоит выше предмета своего изученія, а приблизительно на одном уровнѣ с ним. Он критикует с точки зрѣнія своей догмы и своего чувства, ищет противорѣчій в чужих миѳах, культѣ, моральных откровеніяхъ и, находя эти противорѣчія, неспособен оцѣнить часто скрытую за ними поэтическую или жизненную правду; а если проникнет в нее, то поплатится противорѣчіем с самим собой—«впадет в соблазн». Для него буддизм не может явиться культурным наслѣдством чуждаго

міра; а если он сочувственно восприметъ эту вѣру—она подчинит его, и заставит отказаться от прежней.

Немногим лучше обстоит дѣло для свирѣпаго атеиста, представителя прогрессивнаго, но не вполнѣ развившагося буржуазнаго сознанія, который во всякой религіи видит только суевѣріе и обман. Это «вѣрующій на-выворот»; он лишь настолько выше религіи, чтобы отвергнуть ее, но не настолько, чтобы понять ее. Для него она тоже—не наслѣдство; а в худшем случаѣ и соблазн,—если он почувствует, что она *не только* обман и суевѣріе, но не поймет, что же именно.

В ином положеніи наш свободный мыслитель, представитель высшей ступени, какой способно достигнуть буржуазное сознаніе. Его пониманіе религіознаго творчества, как народно-поэтическаго, позволяет ему, в предѣлах этой точки зрѣнія, вполнѣ свободно и безпристрастно оцѣнивать свой предмет. Для него не будет тяжелым внутренним противорѣчіем увидѣть, что, напр., по глубинѣ идей законыМану древних арійцев индусов стоят во многом выше и древняго, и новѣйшаго христіанства, а их отношеніе к смерти, выраженное в погребальных обрядах, по благородству, величію и красотѣ превосходит христіанское внѣ сравненій. Он, свободный от религіознаго сознанія вообще, и ведущій борьбу против него всюду, гдѣ оно затемняет мысль и извращает волю людей, он в то же время в силах сдѣлать для себя и для других всѣ религіи цѣнным культурным наслѣдством.

Отношеніе пролетарія ко всей культурѣ прошлаго, культурѣ міра буржуазнаго и міра феодальнаго

проходит подобныя же ступени. Вначалѣ она для него просто культура, культура вообще; иной по существу он себѣ и не представляет; он сам стоит всецѣло на ея уровнѣ. В ея наукѣ и философіи могут быть заблужденія, в ея искусствѣ невѣрные мотивы, в ея морали и правѣ—несправедливости; но все это для него не связано с ея существом, это ея ошибки, уклоненія, несовершенства, которыя прогресс ея должен исправить. Если затѣм он и замѣчает в ней «буржуазность» и «аристократизм», то он понимает то и другое лишь в смыслѣ *защиты интересов* господствующих классов, защиты, фальсифицирующей культуру; самые методы и точка зрѣнія этой культуры—ея сущность—не подвергается для него сомнѣнію. Он не может сойти с ея почвы, и стараясь усвоить «то, что в ней есть хорошаго», не защищен против нея даже настолько, насколько защищен от соблазнов христіанства буддист или браманист, его изучающій, и обратно. Он и пропитывается старыми способами мыслить и чувствовать, всѣм основанным на них отношеніем к міру. Своя, пролетарски-классовая точка зрѣнія удерживается у него лишь там и постольку, гдѣ и поскольку достаточно ясно и достаточно властно говорит голос *классового интереса*. Когда нѣт такой ясности и убѣдительности, а жизненный вопрос труден и сложен, особенно если он еще нов, тогда он рѣшается не самостоятельно: либо просто берется готовое чужое рѣшеніе из окружающей соціальной среды, либо даже классовый пролетарскій интерес освѣщается и понимается с чужой точки зрѣнія.

То и другое ярко обнаружилось в отношенiи рабочей интеллигенцiи европейских стран к мiровой войнѣ, когда она разразилась: одни, почти не разсуждая, отдались волнѣ патрiотизма, другiе сумѣли «сознать», что высшiе интересы рабочаго класса требуют единенiя с буржуазiей для защиты и спасенiя отечества и отечественнаго производства; ибо «крушенiе того и другого отбросило бы рабочiй класс и всю цивилизацiю далеко назад».

На этом грандiозно-жестоком опытѣ вполнѣ выясняется, что при невыработанности своего мiроотношенiя, своих способов мышленiя, своей всеоб'емлющей точки зрѣнiя, не пролетарiй овладѣвает культурой прошлаго, как своим наслѣдством, а она овладѣвает им, как человѣческим матерiалом для своих задач.

Если пролетарiй, убѣдившись в этом, придет к голому, анархическому отрицанiю старой культуры, т.-е. откажется от наслѣдства, то он занимает позицiю наивнаго атеиста по отношенiю к религiозному наслѣдству, но опять-таки, в еще ухудшенном смыслѣ; ибо обойтись без пониманiя религiй буржуазному атеисту, все-же, практически возможно, у него уже есть иныя культурныя опоры, пострадает только широта его мысли и размах творчества. Рабочiй же тогда оказывается не в силах противопоставить богатой, выработанной культурѣ враждебнаго стана ничего сколько-нибудь равносильнаго; ибо создать всецѣло заново нѣчто подобное по масштабу он не может. Она остается превосходным орудiем и оружiем в руках его врагов—против него.

Вывод ясен. Рабочему классу необходимо найти, выработать и провести до конца точку зрѣнія, высшую по отношенію ко всей культурѣ прошлаго, как точка зрѣнія свободнаго мыслителя по отношенію к міру религій. Тогда станет возможно овладѣть этой культурою, не подчиняясь ей,—сдѣлать ее орудіем строительства новой жизни и оружіем борьбы против самого же стараго общества.

II.

Начало такому овладѣнію духовными силами стараго міра положил Карл Маркс. Переворот, произведенный им в области общественных наук и соціальной философіи, заключался в том, что он пересмотрѣл их основные методы и добытые результаты с новой, высшей точки зрѣнія—которая и была пролетарски-классовой. Девять десятых, если не больше, не только матеріалов для своего титаническаго зданія, но и пріемов их разработки Маркс взял из буржуазных источников: буржуазная классическая экономія, отчеты англійской фабричной инспекціи, мелкобуржуазная критика капитала у Сисмонди и Прудона, да в сущности и почти весь интеллигентскій соціализм утопистов, діалектика нѣмецкаго идеализма, матеріализм французских просвѣтителей и Фейербаха, соціально-классовыя построенія французских историков и геніальныя описанія классовой психологіи у Бальзака, и т. д., и т. д. Все это выступило в ином видѣ и сложилось в новую связь, преобразилось в орудіе строи-

тельства пролетарской организаціи, в оружіе борьбы против господства капитала.

Какъ могло произойти такое чудо?

Маркс установил, что общество прежде всего есть организація производства, что в этом основа всѣх законов его жизни, всего развитія его форм. Это— точка зрѣнія соціально-производящаго класса, *точка зрѣнія трудового коллектива*. Исходя из нея, Маркс подверг критикѣ науку прошлаго, и очиститъ ея матеріал, переплавив его в огнѣ своей идеи, создал из него пролетарское знаніе—научный соціализм.

Итакъ, вот способ, которым результаты культурнаго творчества прошлаго были превращены в дѣйствительное наслѣдство рабочаго класса: *критическая переработка с коллективно-трудовой точки зрѣнія*. Так понимал дѣло и сам Маркс; не даром свою главную работу, «Капитал», он назвал «Критикой политической экономіи».

И это относится отнюдь не только к общественным наукам. Во всѣх других областях точно так же методом полученія и усвоенія культурнаго наслѣдства является *наша критика*, пролетарски-классовая.

III.

Раскроем полнѣе основу нашей критики—смысл и сущность коллективно-трудовой точки зрѣнія.

Общественный процесс разлагается на три момента, или, пожалуй, точнѣе, имѣет три стороны: техническую, экономическую, идеологическую. В технической

общество борется с природой и подчиняет ее, т.-е. *организует внѣшній мір* в интересах своей жизни и развитія. В экономической—отношеніях сотрудничества и распредѣленія между людьми—оно *само организуется* для этой борьбы с природой. В идеологической оно *организует свой опыт, свои переживанія*, создавая из этого *организаціонныя орудія* для всей своей жизни и развитія. Слѣдовательно, всякая задача, в техникѣ, в экономикѣ, в сферѣ духовной культуры, есть задача *организаціонная*, и притом *соціальная*.

Исключеній тут нѣт, и быть не может. Пусть армія ставит своей цѣлью разрушеніе, истребленіе, дезорганизацію. Но тогда это не есть конечная цѣль, а *средство;* для чего? для того, чтобы реорганизовать мір в интересах коллектива, которому армія принадлежит. Пусть индивидуалист-художник воображает, что он творит для себя и из себя; но если бы он творил дѣйствительно только для себя, а не организовал переживанія нѣкотораго коллектива, то его творчество никому, кромѣ него, и не было бы нужно, оно так же не относилось бы к духовной культурѣ, как не относятся к ней ускользающія, не передаваемыя, хотя бы и красивыя, грезы сновидѣній; и если бы онъ творил только из себя, не пользуясь матеріалом, способами его обработки, воплощенія и выраженія, полученными из соціальной среды, то он ровно ничего и не создал бы.

Итак, коллективно-трудовая точка зрѣнія есть *все-организаціонная*. Иной и не может быть точка зрѣнія рабочаго класса, который организует внѣшнюю

матерію в продукт—в своем трудѣ, себя самого в творческій и боевой коллектив—в своем сотрудничествѣ и классовой борьбѣ, свой опыт в классовое сознаніе—во всем своем быту и творчествѣ, и которому исторія поручает миссію—стройно и цѣлостно организовать всю жизнь всего человѣчества.

IV.

Вернемся к нашей первой иллюстраціи. Может ли, должен ли весь мір религіознаго творчества стать культурным наслѣдством для рабочаго класса, против котораго всякая религія до сих пор явно служит орудіем порабощенія? Какая ему польза в таком наслѣдствѣ, что ему с ним дѣлать?

Наша критика дает ясный и исчерпывающій отвѣт на этот вопрос.

Религія есть рѣшеніе идеологической задачи для опредѣленнаго типа коллектива, именно—авторитарнаго. Это коллектив, построенный на авторитарном сотрудничествѣ, на руководящей роли одних, исполнительской роли других, на власти—подчиненіи. Такова была патріархальная родовая община, таково феодальное общество, такова крѣпостная и рабовладѣльческая организація, полицейско-бюрократическое государство; такой же характер имѣет современная армія, а в малом масштабѣ—и мѣщанская семья; и, наконец, на власти—подчиненіи строит и капитал свои предпріятія.

В чем заключается организаціонная задача идеологіи? Стройно и цѣлостно организовать опыт коллектива, в таком соотвѣтствіи с его устройством, чтобы полученные культурные продукты сами служили, в свою очередь, организаціонными орудіями для него, т.-е. сохраняли, оформливали, закрѣпляли, развивали дальше данный тип организаціи коллектива. И легко понять, как все это складывается в авторитарном строѣ жизни.

Этот строй просто переносится в область опыта и мысли. Всякое дѣйствіе, стихійное или человѣческое, всякое явленіе представляется, как сочетаніе двух звеньев—организаторской, активной воли и пассивнаго исполненія. Весь мір мыслится по образу и подобію авторитарнаго общества, с верховным авторитетом, «божеством», над ним, и при усложненіи авторитарной связи, с цѣпью подчиненных ему авторитетов, одних за другими, низших богов, «полубогов», «святых» и т. д., руководящих разными областями или сторонами жизни. И всѣ эти представленія пропитываются авторитарными чувствами, настроеніями: преклоненіем, покорностью, почтительным страхом. Таково религіозное міроотношеніе: это просто авторитарная идеологія.

Вполнѣ понятно, какое это совершенное организаціонное орудіе для авторитарнаго строя жизни. Религія прямо вводит человѣка в этот строй, ставит на опредѣленное мѣсто в его системѣ, и дисциплинирует его для выполненія той роли, какая ему в этой системѣ предуказана. В единствѣ чувства, мысли и практики

личность органически сливается со своим соціальным цѣлым. Оно пріобрѣтает неразрушимо прочную спайку.

Форма религіознаго творчества по преимуществу поэтическая, как это правильно замѣтил наш свободный мыслитель, не уловившій, однако, главнаго—соціальнаго содержанія религіи. На тѣх ступенях развитія, когда религіи складываются, поэзія еще не обособилась от практическаго и теоретическаго знанія, еще охватывает их своей оболочкой. А религія тогда заключает в себѣ все и всякое знаніе, организует весь опыт людей: познаніе вообще понимается тогда, как откровеніе, прямо или через посредников исходящее от общества.

Каким же, в концѣ-концов, наслѣдством является религіозная культура для рабочаго класса? Очень важным и цѣнным. Пройдя через его критику, она становится для него орудіем не поддержанія, а *пониманія* всего авторитарнаго в жизни. Авторитарный мір отжил, но не умер; его пережитки окружают нас со всѣх сторон, то открыто, а то—все чаще и чаще—скрываясь во всевозможных, иногда самых неожиданных защитных переодѣваніях. Чтобы побѣдить такого врага, надо его знать, знать глубоко и серьезно.

Дѣло не только в том, чтобы опровергать религіозныя ученія; хотя и в этом располагающій новой критикой рабочій окажется вооружен неизмѣримо лучше свирѣпаго, но наивнаго атеиста, который опровергает чужую вѣру логическими выкладками или дѣтскими утвержденіями, что религію выдумали попы для обм-

ранія народа. Еще важнѣе то, что обладаніе этим наслѣдством дает возможность правильно оцѣнить значеніе авторитарных элементов нынѣшняго общества, их взаимную связь и отношеніе к соціальному развитію.

Если религія есть орудіе сохраненія авторитарной организаціи, то ясно, что, напр., в отношеніях классов религіозность рабочих есть средство закрѣпленія их подчиненности, средство поддержанія в них той стороны дисциплины, которая нужна господствующим для обезпеченной эксплуатаціи, что бы ни говорили об этом разные вѣрующіе соціалисты. Ясно, что принятая во многих рабочих партіях формула—«религія есть частное дѣло»—не болѣе, как временный политическій компромисс, на котором нельзя остановиться. Понятным становится постоянный союз сабли и рясы, военщины и церкви: тут и там строго авторитарныя организаціи. Об'ясняется и привязанность мѣщанской или крестьянской патріархальной семьи к религіи, к «закону божію»; а вмѣстѣ с тѣм обнаруживается и огромная опасность этой сохраняющейся авторитарной ячейки для соціальнаго прогресса. В новом свѣтѣ выступает роль партійных вождей—авторитетов, и значеніе коллективнаго контроля над ними, и т. д., и т. д.

А затѣм еще—все художественное богатство народнаго опыта, кристаллизованнаго во всевозможных священных преданіях и писаніях; картины чуждой, своеобразной, по-своему стройной жизни, расширяющія горизонт человѣка, глубоко вводящія в міровое

движеніе человѣчества, толкающія к новому. самостоятельному, не связанному привычной обстановкой и привычками мысли творчеству...

Стоит ли рабочему классу брать религіозное наслѣдство?

V.

Я нарочно начал с болѣе спорнаго и труднаго. Так легче справиться с нашей главной задачей—вопросом о художественном наслѣдіи прошлаго. Ясно, что орудіе, посредством котораго рабочій класс может и должен овладѣть им, есть та же наша критика, с ея новой, все-организаціонной, коллективно-трудовой точкой зрѣнія.

Как подходит она здѣсь к своему предмету?

Душой художественнаго произведенія является то, что называют его «художественной идеей». Это—его замысел и сущность его выполненія, или задача и принцип ея рѣшенія. Какого же рода эта задача? Теперь мы знаем: как бы ни смотрѣл на нее сам художник, но в дѣйствительности она есть всегда задача *организаціонная*. И притом в двух смыслах: во-1), дѣло идет о том, чтобы стройно и цѣлостно организовать нѣкоторую сумму элементов жизни, опыта; во-2), о том, чтобы созданное таким образом цѣлое само служило орудіем организаціи для нѣкотораго коллектива. Если налицо нѣт перваго, то перед нами не искусство, а нескладица; если нѣт второго, то произведеніе никому, кромѣ автора, не интересно, и ни для чего не нужно.

Иллюстраціей мы возьмем одно из величайших произведеній міровой литературы, прекраснѣйшій бриліант стараго культурнаго наслѣдства—«Гамлет» Шекспира.

В чем состоит его художественная идея? Это—постановка и рѣшеніе организаціонной задачи о человѣческой душѣ, которая раздваивается тяжелым жизненным противорѣчіем, между стремленіем к счастью, любви, к гармонической жизни—и между необходимостью вести мучительную, суровую, безпощадную борьбу. Как выйти из этого противорѣчія, как примирить его? Каким способом достигнуть того, чтобы жажда гармоніи не разслабляла человѣка в неизбѣжных боях жизни, не отнимала нужных для этого сил, твердости, хладнокровія,—и чтобы в то же время вынужденная жестокость ударов, кровь и грязь наносимых ран не разрушали всю радость, всю красоту бытія? Как возстановить связь и цѣльность души, разрываемой надвое рѣзким столкновеніем между ея глубочайшей, высшей потребностью и властным требованіем, которое диктуется враждебностью окружающей среды?

И мы сразу видим, как грандіозно-широк масштаб этй организаціонной задачи, как огромно ея обще-человѣческое значеніе. Она относится, конечно, вовсе не только к датскому принцу Гамлету; и не к многочисленным «гамлетам» и «гамлетикам» нашей обывательщины и нашей литературы. Эта задача—неизбѣжный момент в развитіи каждаго человѣка; у кого есть силы рѣшить ее, того она поднимает на

болѣе высокую ступень самосознанія; у кого их не хватает, для того она становится источником духовнаго крушенія, иногда и гибели. Быть-может, всего острѣе этот трагизм проникает в душу идеалиста-пролетарія, и даже болѣе—в коллективную психику рабочаго класса. Братство — его идеал, гармонія жизни всего человѣчества—его высшая цѣль; но как далека от этого окружающая среда, какую тяжелую, иногда мрачно-жестокую борьбу она ему навязывает, под угрозою потери всего, достигнутаго прежними несчетными усиліями, потери его соціальнаго достоинства и самаго смысла жизни. Мало радостей дано ему, и велика жажда их; но и то немногое, что есть, постоянно угрожает отнять или отравить неотвратимая стихійность соціальной вражды и анархіи; в ожесточеніи борьбы, в отчаяньи пораженій и бѣшенствѣ отвѣтных ударов, не подрывается ли в корнѣ самая способность любить и радоваться?

Трагедія Гамлета развертывается на такой основѣ. Он—человѣк богато одаренный, с тонкой артистической натурой, и в то же время избалованный жизнью. Воспитаніе принца—наслѣдника трона, нѣсколько лѣт студенческих странствованій по Германіи, наслажденій всѣм, что дают занятія науками и искусством с одной стороны, жизнерадостная товарищеская среда—с другой; наконец, к моменту завязки, свѣтлая поэтическая любовь к Офеліи... Рѣдко кому на свѣтѣ достается существованіе настолько полное счастья и гармоніи. Гамлет к нему привык, иного не испытал. и представить себѣ не может. Но приходит

время—ужас и гнусность жизни подкрадываются к нему,—сначала глухое предчувствіе, потом мучительная очевидность.

Разрушена его семья, потрясен в основах законный порядок его отечества. Предатель-братоубійца завладѣл троном его отца, соблазнил его мать; лицемѣріе, интриги, разврат царят при дворѣ; упадок старых добрых нравов расползается по странѣ, порождая смуту. Необходимо возстановить право, пресѣчь преступленія, отомстить за смерть отца и позор семьи. Таков для Гамлета непреложный долг, опредѣляемый всѣм строем его феодальнаго сознанія.

Есть ли у него силы для этого? Да, в его богатой натурѣ онѣ имѣются; он, вѣдь, не только артист и любимец судьбы, не только «пассивный эстет», которому, как воздух, нужна для жизни гармоничная обстановка. Он, кромѣ того, сын короля-воина и потомок грозных викингов, получившій превосходное военное воспитаніе. Боец в нем есть—но не развернувшійся, не испытавшій себя до тѣх пор, и еще хуже, связанный в одном лицѣ с пассивным эстетом.

Вот и сущность трагедіи. Борьба требует от Гамлета хитрости, обмана, насилія, жестокости; они сами по себѣ противны его мягкой и нѣжной душѣ; а между тѣм их приходится еще направлять против самых близких, самых дорогих ему людей: в станѣ врагов оказывается горячо любимая им мать, и он видит, как орудіем интриги против него дѣлается Офелія. Враги выдвигают их вперед,—как опытные стратеги, умѣ-

ло пользуются слабыми мѣстами его души. Занесенная для удара рука останавливается, внутренняя борьба парализует волю, минутная рѣшимость смѣняется колебанiем и бездѣйствiем, время уходит в безплодных спорах с самим собой,—получается глубокое раздвоенiе личности, и временно даже настоящее крушенiе: все смѣшивается в хаосѣ безысходных противорѣчiй, Гамлет «сходит с ума».

Обыкновенный человѣк так бы и погиб, не успѣв ничего сдѣлать. Но Гамлет—фигура необычайная, героическая. Через муки отчаянiя, через тяжелую болѣзнь души, он все-таки шаг за шагом идет к дѣйствительному рѣшенiю. Элементы распадающихся двух личностей в одной—эстета и воина—проникают друг друга, и сливаются в новом единствѣ: активный эстет, боец за гармонiю жизни. Исчезает коренное противорѣчiе: жажда гармонiи выливается в боевое усилiе, кровь и грязь борьбы непосредственно искупаются сознаваемым очищенiем жизни и поднятiем ея на высшую ступень. Организацiонная задача рѣшена, художественная идея оформилась.

Гамлет, правда, погибает; и в этом великiй поэт об'ективно-правдив, как всегда. У врагов Гамлета было преимущество: пока он собирал силы своей души, они дѣйствовали, и подготовили все для его гибели. Но он умирает побѣдителем: преступленiе наказано, законный порядок возстановлен, судьбы Данiи передаются в надежныя руки: молодому герою Фортинбрасу, человѣку менѣе крупному, чѣм Гамлет, но вполнѣ цѣльному и насквозь проникнутому прин-

ципами того феодальнаго міра, идеалы котораго одушевляли и Гамлета.

Тут выступает другой момент нашей критики. Организаціонная задача поставлена и рѣшена; но какой коллектив дал автору жизненный матеріал для ея воплощенія? Конечно, не пролетарскій, котораго тогда и не было. Автор Гамлета, кто бы им в дѣйствительности ни оказался,—как извѣстно, это вопрос спорный,—либо сам был аристократом, либо принадлежал к горячим приверженцам аристократіи: из этого міра черпает он большую часть содержанія драм, феодально-монархическій идеал налагает на них свою печать. Там основы общественнаго строя—власть и подчиненіе, вѣра в управляющую міром волю божества, в святость и непреложность издревле установленнаго порядка, признаніе одних людей существами высшими, по самому рожденію предназначенными руководить, управлять, других—низшими, подлежащими руководству, неспособными к иной роли, кромѣ подчиненія. Не уничтожает ли все это цѣнность произведенія для рабочаго класса?

Отвѣчу вопросом: надо ли рабочему классу знать иные организаціонные типы, кромѣ своего собственнаго? Может ли он даже вообще выработать и оформить этот собственный тип иначе, как путем сравненія и сопоставленія с другими, их критики, их переработки, использованія их элементов? И кто лучше великаго мастера-художника мог бы ввести его в самую глубину чуждой организаціи жизни и мысли? Дѣло нашей критики—показать ея историческое значеніе,

связь с низшим уровнем развитія, противорѣчія с жизненными условіями и задачами пролетаріата. Раз это сдѣлано, нѣт опасности поддаться вліянію чуждаго типа организаціи; знаніе о нем превращается в одно из драгоцѣнных орудій для созиданія своего.

И здѣсь об'ективность великаго художника дает лучшую опору критикѣ. Сами собой обрисовываются у него и весь консерватизм авторитарнаго міра, и его коренная ограниченность, и слабость в нем человѣческаго сознанія. Стоит вспомнить первое появленіе в «Гамлетѣ» героя Фортинбраса—толчок к повороту в душѣ самого Гамлета на путь рѣшенія его задачи. Фортинбрас с гордым убѣжденіем в своей правотѣ, без всяких сомнѣній и колебаній, ведет армію завоевывать какой-то клочок земли, не стоящій, может-быть, крови послѣдняго из солдат, который в этой войнѣ погибнет...

Наконец, громадное значеніе имѣет тот факт, что организаціонная задача в произведеніи ставится и рѣшается на основѣ жизни чуждаго общества, а рѣшеніе все-таки, в своем общем видѣ, сохраняет силу и для нынѣшней жизни, и для пролетаріата, как класса, —всюду, гдѣ жажда гармоніи встрѣчается с суровостью требованій борьбы. Тут искусство учит рабочій класс всеоб'емлющей постановкѣ и всеоб'емлющему рѣшенію организаціонных задач, — что ему необходимо для осуществленія мірового организаціоннаго идеала.

VI.

Бельгійскій художник, Константин Мёнье, в своих скульптурах изображал жизнь и быт рабочих. Его статуя «Философ» дает образ рабочаго-мыслителя, углубленнаго в рѣшеніе какого-то важнаго философскаго вопроса. Нагая фигура производит цѣльное и сильное впечатлѣніе напряженнѣйшей мысли, сосредоточенной на одном, преодолѣвающей великое невидимое сопротивленіе.

В чем заключается художественная идея статуи? Организаціонная задача такова: как совмѣстить, связать воедино тяжелый физическій труд с работою мысли, с идейным творчеством? Рѣшеніе задачи... Кто вглядится в фигуру «философа», которая вся проникнута сдержанным усиліем, в которой каждый видимый мускул охвачен напряженіем, остановленным и непереходящим во внѣшнее дѣйствіе, как-бы уходящим вглубь,—для того с огромной наглядностью и полной, непосредственной убѣдительностью выступает это рѣшеніе: «мысль *сама есть физическое усиліе;* ея природа одинакова с природою труда, противорѣчія между ними нѣт, их раздѣленіе искусственное и преходящее». Выводы точной науки, физіологической психологіи, вполнѣ подтверждают эту идею; но гораздо ближе и понятнѣе она в художественном воплощеніи. А ея громадное значеніе для пролетаріата не нуждается в доказательствах.

Но наша критика должна поставить вопрос: на точкѣ зрѣнія какого класса или соціальной группы

художник стоит в своем творчествѣ? И окажется, хотя он изображает рабочих, но не как идеолог рабочаго *класса;* точка зрѣнія трудовая, но не *коллективно-трудовая.* Рабочій - мыслитель взят индивидуально; не чувствуются, или только очень смутно-почти неуловимо намѣчаются тѣ связи, которыя сливают усиліе его мысли с физическими и духовными усиліями милліонов,—которыя дѣлают ее звеном в міровой цѣпи труда. Художник—интеллигент по соціальному положенію; он привык сам работать индивидуально, не замѣчая, насколько его труд и по происхожденію, и по методу, и по задачам исходит из всего коллективнаго труда человѣчества. В этом точка зрѣнія трудовой интеллигенціи мало отличается от буржуазной,—так же индивидуалистична. И здѣсь наша критика должна дополнить то, чего не мог дать художник.

VII.

Так опредѣляются сами собой задачи пролетарской критики по отношенію к искусству прошлаго. Выполняя их, она даст рабочему классу возможность прочно овладѣть и самостоятельно пользоваться организаціонным опытом тысячелѣтій, кристаллизованным в художественных формах.

Обычное пониманіе роли и смысла пролетарской критики не таково. Оно чаще всего сбивается на позицію «гражданскаго искусства», на вопрос об его агитаціонно-пропагандистском значеніи для защиты

классовых интересов. Нѣсколько лѣт тому назад, рабочій Ив. Кубиков, призывая пролетаріев изучать лучшія произведенія литературы стараго міра, разсматривал ея воспитательное вліяніе слѣдующим образом. Без сомнѣнія, в ней есть «не только чистое золото, но и элементы вредной для пролетаріата лигатуры», а именно «консервативно-умѣряющія силы». Однако, это не страшно, потому что у рабочаго есть классовое чутье, позволяющее ему успѣшно отдѣлять золото от лигатуры. «Если мы внимательно присмотримся к тѣм впечатлѣніям, которыя получаются от искусства, то увидим, что дѣйствует золото, а лигатура проходит мимо сознанія рабочаго... Мнѣ лично, путем наблюденій, приходилось поражаться, как оппозиціонно настроенный рабочій иногда из самаго невиннаго произведенія ухитряется дѣлать революціонные выводы» (Наша Заря. 1914. № 3. Стр. 48—49). Это—точка зрѣнія наивная, в самой основѣ ошибочная.

Мало хорошаго в таком чутьѣ, которое из дѣйствительно невиннаго произведенія «ухитряется» дѣлать революціонные выводы. *Искаженіе есть искаженіе.* О чем оно свидѣтельствует? О большой силѣ непосредственнаго чувства и о недостаткѣ об'ективности, о том, что мысль ниже этого чувства и подчиняется ему. Развѣ таково должно быть сознаніе класса, которому предстоит рѣшить міровую организаціонную задачу?

Примѣром соотношенія «золота и лигатуры» Кубиков берет шиллеровскаго «Дон-Карлоса», при чем

полагает: обличеніе тираніи, пламенныя рѣчи маркиза Позы, это золото; а вот то, что он мечтает об абсолютной же монархіи, только просвѣщенной и гуманной, это—лигатура. Невѣрно. На «пламенных словах», при смутности и слабости мысли, читатель может прекрасно воспитываться в направленіи революціонной фразы. Наоборот, живое, художественно-глубокое выраженіе идеала просвѣщеннаго абсолютизма вовсе не «лигатура» для читателя исторически-сознательнаго, стоящаго на точкѣ зрѣнія пролетарской критики. Идеал—умственная модель организаціи; знать и понимать такія модели, вырабатывавшіяся прошлым, необходимо для класса—организатора будущаго. В борьбѣ героев-личностей, выведенных художником, надо уловить борьбу соціальных сил, опредѣлявших сознаніе и волю людей той эпохи, необходимость тѣх или иных идеалов, вытекавшую из природы этих сил. Художественное проникновеніе в душу исчезнувших или уходящих из исторіи классов, как и классов занимающих ея арену, есть один из лучших способов овладѣть накопленным культурно-организаціонным опытом — драгоцѣннѣйшим наслѣдством для класса-строителя.

А поскольку искусство прошлаго способно воспитывать чувство и настроеніе пролетаріата, оно должно служить средством их углубленія и просвѣтленія, и расширенія их поля на всю жизнь человѣчества, на весь его трудовой путь,—но не средством возбужденія, не агитаціонным орудіем.

* * *

Критик, который сумѣет передать пролетаріату великое произведеніе старой культуры, напр., в театрѣ, послѣ представленія геніальной пьесы, истолковать зрителям ея смысл и цѣнность с организаціонной, коллективно-трудовой точки зрѣнія, или дать для них такое истолкованіе в короткой и доступной об'яснительной программѣ, или, напр., освѣтить в статьѣ рабочей газеты, рабочаго журнала поэму, роман великаго мастера, этот критик сдѣлает дѣло серьезное и нужное для рабочаго класса.

Здѣсь—необозримое поле работы, необходимой и в то же время самой надежной работы, которая никогда не пропадет.

Критика пролетарскаго искусства.

Всякое *творчество*, творчество природы или человѣка, стихійное или планомѣрное, приводит к организованным, стройным, жизнеспособным формам только через *регулированье*. Это двѣ неразрывно связанныя, взаимно необходимыя стороны какого бы то ни было *организаціоннаго процесса*. Так, в стихійном развитіи жизни творчеством является «измѣнчивость»; она создает новыя и новыя сочетанія элементов—новыя и новыя отклоненія от прежних форм; их регулированьем служит «естественный подбор»: он из числа их устраняет всѣ неприспособленныя к средѣ, сохраняет и закрѣпляет приспособленныя. В производствѣ творческій момент представляет трудовое усиліе, измѣняющее связи вещей; регулятор—планомѣрный контроль сознанія, которое постоянно слѣдит за результатами усилія, останавливает его, когда непосредственная его цѣль достигнута, измѣняет его направленіе, когда оно отклоняется от этой цѣли, и т. д.

В работѣ художника тѣ же соотношенія: создаются новыя и новыя комбинаціи живых образов, и тут же регулируются сознательным, планомѣрным отбором,

механизмом «самокритики», отметающим все нестройное, не соотвѣтствующее задачѣ, закрѣпляющим все, что идет в ея направленіи. Когда и поскольку самокритика недостаточна, в результатѣ получаются противорѣчія, несвязность, нагроможденіе образов, нехудожественность.

Развитіе искусства в общественном масштабѣ *стихійно* регулируется всей соціальной средою, которая принимает или отбрасывает вступающія в нее произведенія, поддерживает или глушит новыя теченія в искусствѣ. Но есть и регулированье *планомѣрное*: оно выполняется *критикой*. Ея дѣйствительной основою, конечно, является также соціальная среда: работа критики ведется с точки зрѣнія какого-нибудь коллектива, в обществѣ классовом—с точки зрѣнія того или иного класса.

Теперь мы разсмотрим, каким путем, в каких направленіях критика пролетарская может и должна регулировать развитіе пролетарскаго искусства.

I.

Первая задача нашей критики по отношенію к пролетарскому искусству, это установить его границы, ясно опредѣлить его рамки, чтобы оно не расплывалось в окружающей культурной средѣ, не смѣшивалось с искусством стараго міра. Задача не такая простая, как может казаться с перваго взгляда: тут до сих пор постоянно наблюдаются ошибки и смѣшенія.

Во-первых, пролетарское искусство обычно не отличают от крестьянскаго. Без сомнѣнія, рабочій класс, особенно наш русскій, вышел из крестьянства, и точек соприкосновенія не мало: крестьяне, в своей массѣ, тоже трудовой и тоже эксплуатируемый элемент общества; не даром у нас мог создаться довольно длительный политическій союз тѣх и других. Но в сотрудничествѣ и в идеологіи, в основных способах дѣйствовать и мыслить различія имѣются глубокія, *принципіальныя.* Душа пролетаріата, его организаціонное начало, это коллективизм, товарищеское сотрудничество; постольку он и становится самим собою, как соціальный класс, поскольку это начало развивается в его жизни, проникает и пропитывает ее. Крестьяне, мелкіе хозяева, в своей массѣ тяготѣют к индивидуализму, к духу личнаго интереса и частной собственности; это «мелкая буржуазія»; названіе шаблонное и неточное, потому что «буржуа» означает, собственно, горожанина,—но вѣрно выражающее основной характер жизненных стремленій крестьянства. Кромѣ того, патріархальный строй семейнаго хозяйства поддерживает в крестьянах дух авторитарности и религіозности; тому же способствует и вообще неизбѣжная узость кругозора, свойственная деревнѣ, и зависимость отсталаго земледѣлія от таинственных для крестьянина стихійных сил, посылающих урожай или неурожай.

Посмотрите на крестьянскую поэзію,—уж не говорю про до-революціонную, а на самую современную, лѣво-эсэровскую; хотя бы «Красный Звон»,

сборник талантливых поэтов Клюева, Есенина и других. Тут всюду фетишизм «землицы», основы *своего* хозяйства; тут и весь Олимп крестьянских богов— и Троица, и Богородица, и Егорій Храбрый, и Никола Милостивый; а затѣм—постоянное тяготѣніе к прошлому, возвеличеніе таких вождей неорганизованной, стихійной силы народа, как Стенька Разин... Все это как нельзя болѣе чуждо сознанію соціалистическаго пролетаріата.

Между тѣм, такія произведенія печатаются в рабочих газетах и сборниках, как пролетарскія, и разбираются критикой под этим же обозначеніем. Правда, не мало поэтов-рабочих начинало с крестьянской поэзіи—потому ли, что вышли недавно из деревни и сохранили связь с нею, или просто в силу подражанія. Интересны в этом смыслѣ первые сборники рабочих-поэтов, вышедшіе в Москвѣ пять лѣт тому назад и уничтоженные цензурой—«Наши пѣсни», выпуск I и II. Там немалая доля стихотвореній, в сущности, чисто крестьянская; еще больше—переходнаго типа. Стоит сопоставить два-три стихотворенія одного автора в их мѣняющихся оттѣнках. Вот В. Торскій. совсѣм начинающій поэт.

СЕЛО.

Вот в родимом краю на холмѣ я стою,
И родное село подо мною легло.
Дорогих мужиков избы, вставшія в ряд,
Из зеленых кустов на дорогу глядят.

И на фонѣ небес крест церковный горит,
И березовый лѣс возлѣ церкви шумит.
Полевые цвѣты запестрѣли вокруг,
Синей лентой рѣки подпоясанный луг...
Облаков хоровод затянул небосвод,
И одѣл их закат в переливный наряд.

Конечно, это и подражательно, и слабо; но, главное, тут нѣт ни одного штриха, который хотя бы мог быть намеком на поэта-пролетарія; между тѣм автор из этой среды, а не хозяйственный мужичок, как можно подумать по стихотворенію.

Его же—

УТРО.

Разсвѣтает. Позолотой
Покрывается восток.
Сонным рощам шепчет что-то
Прилетѣвшій вѣтерок.
И в своем плащѣ зеленом,
Чуя утреннюю дрожь,
Вмѣстѣ с ясным небосклоном
Оживает молодежь.
Только старый бор сосновый
Недовѣрчиво вздохнул,
И опять к рѣкѣ багровой
Кудри хмурыя нагнул.

Тоже не очень самостоятельно. Но есть уже намек на новое воспріятіе міра: лѣс для автора—кол-

лектив, с разными теченіями в нем, разно реагирующими на событія природы, а не отдѣльная героическая личность, как у Кольцова.

ОСЕНЬ.

Уж шумят вершины сосен:
«Осень близко».
И березы загрустили,
Опустили вѣтки низко,
И с тревогой затаенной,
Шевеля вѣтвями сонно,
Как в былые дни не спорят,
Уж не спорят, только вторят
Без надежды, без укора:
«Так скоро».
Перед ними, как видѣнья,
Тихо гаснут в отдаленьи
Пережитыя мгновенья
Ярко-красочной весны.
Солнца ласки, вѣтра сказки,
Ароматные уборы
Из цвѣтов и трав душистых,
Голосистых птичек хоры,
Опьяняющіе сны.
И роняют с вѣток слезы
Бѣлоствольныя березы
С затаенной в сердцѣ грезой
Не цѣлуясь меж собою,
Не цѣлуясь, не любуясь

Позолоченной листвою,
Умирающей мечтою
Улетают в золотое
Промелькнувшее былое.

Настроеніе эпохи реакціи; но природа воспринимается глазами коллективиста; его символы—общія переживанія лѣса, а не индивидуальныя переживанія какой-нибудь березки или сосенки, как в обычной лирикѣ. Правдивые символы говорят об ослабленіи связей коллектива в подавляющей его обстановкѣ, о том, как его живыя звенья, отдаваясь мечтам-воспоминаніям, уходя в себя, отдаляются друг от друга: вещи, которыя не занимают поэта-индивидуалиста, не входят в поле его зрѣнія. Конечно, и коллективизм в способѣ воспринимать и понимать природу такой, как здѣсь у Торскаго, есть только одна часть, одна сторона полнаго, настоящаго, активно-трудового коллективизма.

Другой источник смѣшенія, это солдатскія вліянія, которым за время войны и революціи подвергался пролетаріат. По основному составу солдаты—тѣ же крестьяне, но оторванные от производства, живущіе массами в условіях потребительнаго коммунизма и обучаемые дѣлу разрушенія, или уже его выполняющіе. Борьба за мир, вражда к богатым, гораздо менѣе сознательная и менѣе безкорыстная, чѣм у рабочих, временно связали солдат в политическій блок с пролетаріями, и вызвали тѣсное общеніе тѣх и других—хотя, как общественные типы, они друг другу

не родственны, а скорѣе противоположны по своей роли в жизни. Боевое товарищество привело к тому, что солдатская струя влилась в рабочія газеты, и даже окрасила сознаніе менѣе устойчивых пролетарских поэтов. Отсюда—часто в воинственно-революціонные мотивы проникала специфически-солдатская окраска, и тѣм нарушался благородный тон, обязательный для высшаго по своим идеалам класса; и внесеніе в поэзію понятнаго в жизни, но недопустимаго в искусствѣ духа узкой, лично направленной ненависти к отдѣльным представителям буржуазіи, чувства, извращающаго идею борьбы великаго класса; и прямые эксцессы, в родѣ злораднаго издѣвательства над побѣжденными врагами, восхваленія самосудов, вплоть до садистических восторгов на тему о выдавливаніи кишек у буржуев,—было, к сожалѣнію, даже это. Разумѣется, такія вещи не имѣют ничего общаго с идеологіей рабочаго класса. Ей свойственны боевые, но не грубо-солдатскіе мотивы, непреклонная вражда к капиталу, как соціальной силѣ, но не мелкая злоба против отдѣльных его представителей—необходимых продуктов своей общественной среды. Пролетаріат должен, конечно, браться за оружіе, когда этого требуют интересы его свободы, его развитія, его идеала; но не даром он борется против той соціальной стихійности, которая порождает всякую вооруженную борьбу. То звѣрское, что вызывает эта борьба в человѣческой душѣ, может, конечно, временно овладѣвать психикой борцов, но чуждо и враждебно пролетарской культурѣ, которая

допускает только вынужденную суровость. Дух истинной силы есть благородство, а трудовой коллектив есть истинная сила. Он должен стать новой аристократіей культуры—послѣдней в исторіи человѣчества, первой вполнѣ достойной этого имени.

Еще одну пограничную линію для пролетарскаго искусства наша критика должна провести со стороны интеллигентскаго соціализма. Здѣсь смѣшеніе происходит очень естественно и особенно легко, благодаря близости идеалов. Но все-же различія глубоки и важны.

Трудовая интеллигенція вышла из буржуазной культуры, над ней и для нея работала, на ней воспиталась. Ея принцип—индивидуализм. И самый характер интеллигентскаго труда поддерживает эту тенденцію: в работѣ ученаго, артиста, писателя сотрудничество не ощущается непосредственно, роль коллектива остается внѣ поля зрѣнія, преобладает внѣшній вид обособленности, иллюзія вполнѣ самостоятельной личной дѣятельности. Когда же налицо очевидное сотрудничество, тогда интеллигент обыкновенно занимает авторитарное положеніе руководителя, организатора работы: инженер на фабрикѣ, врач в больницѣ, и т. п. Отсюда и элемент авторитарности, который вообще неизбѣжно сохраняется в буржуазном мірѣ и его культурѣ, как организаціонно дополненіе к их основной анархичности.

Благодаря всему этому, большей частью даже тогда, когда трудовой интеллигент возвышается до искренняго и глубокаго сочувствія рабочему классу, до

вѣры в соціалистическій идеал, прошлое сохраняет свою силу в его способѣ мыслить, в его воспріятіи жизни, в пониманіи сил и путей ея развитія.

Примѣр—драма Верхарна «Зори», которую не только всегда называют первою при вопросѣ о репертуарѣ пролетарскаго театра, но считают возможным ставить в нем без всяких истолкованій и комментаріев, как вполнѣ «свою». Это ошибка. Пьеса прекрасна, и является драгоцѣнным наслѣдством для нас, но все-же—наслѣдством от стараго міра. В ней дух соціализма одѣт в авторитарно-индивидуалистическую оболочку, которую надо понять, и нельзя просто принять. Все *построено на героической личности* народнаго трибуна, ведущаго за собою массы; она—душа борьбы и побѣды, без нея массы темны и слѣпы, неспособны найти свой путь; ея трагедія для самого автора составляет главный интерес всей пьесы. Так понимает значеніе личности старый мір; коллективизм иначе строит жизнь, иначе освѣщает ее. Он, конечно, признает героев, и болѣе того—он создает их, но как воплощеніе силы *коллектива*, как выразителей *его* общей воли, как истолкователей *его* идеала.

А поскольку отношеніе к *вождям* иное, постольку коллектив, значит, не созрѣл до яснаго сознанія самого себя.

Великій бельгійскій скульптор, К. Мёнье, в своих статуях, изображающих жизнь и быт *рабочих*, дал настоящій культ *труда; но при* всей глубокой любви художника к изображаемому, при всем его сочувственном пониманіи—это еще не есть культ

коллектива. Заслуга остается огромной; однако, художник-пролетарій должен знать: это не готовое руководство для него, его задачи лежат дальше.

Художественное самосознаніе рабочаго класса должно быть чистым и ясным, свободным от чуждых примѣсей: это первая забота нашей критики.

II.

Наша критика пролетарскаго искусства должна направляться на его содержаніе прежде всего.

Зарождающемуся искусству класса молодого, и притом живущаго в тяжелых условіях, неизбѣжно свойственна извѣстная *узость* содержанія, вытекающая из недостатка опыта, из вынужденной ограниченности поля наблюденій. Так, беллетристика сначала здѣсь поневолѣ берет всѣ свои темы и матеріал из быта самих рабочих, да еще интеллигентов-революціонеров, связанных с ними; только мало-по-малу, до сих пор весьма незначительно, расширяет она свою область. Между тѣм, несомнѣнно, что пролетарское искусство должно захватить в поле своего опыта все общество и природу, всю жизнь вселенной.

Что может в этом отношеніи сдѣлать наша критика? Конечно, она не в силах непосредственно дать юному искусству то, чего ему не хватает. Но она может и должна постоянно ставить перед ним задачу расширенія его области, может и должна отмѣчать каждый успѣх в этом смыслѣ, и указывать новыя, связанныя с ним возможности. А косвенную, но очень

дѣствительную помощь таким успѣхам она окажет путем сопоставленія, всюду гдѣ для него представится случай, произведеній пролетарскаго искусства с однородными по «художественной идеѣ», т.-е. по разрѣшаемой организаціонной задачѣ, произведеніями стараго искусства. Там и матеріал, и поле зрѣнія, и часто самый принцип рѣшенія задачи окажутся иными.

Особенно это относится к излюбленным вопросам классической литературы — об устроеніи семьи, о борьбѣ «низших» и «высших» мотивов в человѣческой душѣ, о господствующей страсти, увлекающей человѣка, о воспитаніи характера, и т. п.

Нерѣдко тѣ же или однородныя задачи уже ставились и так или иначе разрѣшены наукою, философіей. Критика должна указывать и сопоставлять эти рѣшенія с художественными: великій коллективизм всечеловѣческаго опыта, скрытый под оболочкою міра науки, во многих случаях явится драгоцѣнным руководителем для молодого, ищущаго и колеблющагося творчества.

Узость художественнаго содержанія может заключаться не только в ограниченном захватѣ организуемаго опыта, но и в суженном, одностороннем воспріятіи, в ограниченности основного отношенія к матеріалу опыта. Тут особенно типично чрезмѣрное сосредоточеніе на точкѣ зрѣнія соціальной борьбы, сведеніе искусства к *организующе-боевой* роли. Оно как нельзя болѣе естественно для класса юнаго и борющагося, притом в самой тяжелой обстановкѣ; он даже необходимо на первых шагах развитія клас-

са, когда он еще только самоопредѣляется через сознаніе своей *противоположности* другому классу общества, и вырабатывает боевую сторону своей идеологіи. Но затѣм, так же неизбѣжно, эта точка зрѣнія становится недостаточной.

К своему идеалу рабочій класс идет через борьбу; но идеал этот—не разрушеніе, а новая организація жизни. И притом невиданно-новая, неизмѣримо-сложная и небывало-стройная. Слѣдовательно, культура боевого сознанія сама по себѣ не дает главнаго средства рѣшенія задачи; необходима выработка идеологіи соціально-строительской. В этом направленіи уже идет пролетарская наука, в этом же направленіи должно развиваться пролетарское искусство, тѣм с большей энергіей и скоростью, чѣм больше рабочій класс будет приближаться к осуществленію своего идеала.

В современной пролетарской поэзіи у нас рѣзко преобладает агитаціонное содержаніе. Среди тысяч стихотвореній, призывающих к классовой борьбѣ и прославляющих побѣды в ней, среди сотен разсказов с обличеніем капитала и его прислужников, тонет все остальное. Это надо измѣнить. Часть не должна быть цѣлым. Всестороннее углубленіе в жизнь, правда, много труднѣе атаки для прорыва непріятельской линіи; но в дѣлѣ соціализма оно еще необходимѣе, потому что только всестороннее пониманіе жизни, ея конкретных сил и ея путей даст опору для всеоб'емлющаго практическаго творчества в ней.

Граждански-агитаціонное суженіе поэзіи неблагопріятно отражается на самой ея художественности,

которая по существу и есть ея организующая сила. Развивается господство шаблона,—как удержаться оригинальности в тысячах повтореній?—и притупляется сочувственное воспріятіе, сливающее массу с поэтом.

Затѣм, и когда содержаніе уже развертывается дальше, оно часто все-таки еще понимается под прежним углом зрѣнія, уже, чѣм оно есть. Так, в недавно вышедшей книгѣ А. Гастева главной темой произведеній является машинное производство, его гигантская организующая *сила*, та *связь*, в *которую* оно об'единяет трудовой коллектив, и то могущество, власть над стихіями, которую оно ему дает. Это одна из основных идей *культурно-творческаго* пролетарскаго сознанія; а Гастев назвал свою книгу «Поэзія рабочаго удара», как будто его задача не выходит за предѣлы *боевого* сознанія пролетаріата. Ибо очевидно, что слова «рабочій удар» у всякаго, особенно в обстановкѣ бурной революціи, вызовут представленіе о соціальной битвѣ, а отнюдь не об ударѣ, напр., молотка, который к тому же и вообще недостаточный символ для машинной техники.

Агитаціонное суженіе художественных идей сказывается также в том, что капиталистов и примыкающих к ним буржуазных интеллигентов изображают в таких тонах, словно это люди *лично злые*, жестокіе, безчестные, и т. д. Такое пониманіе наивно, и противорѣчит коллективистическому методу мышленія. Дѣло вовсе не в личных свойствах того или иного буржуа, и не против отдѣльных лиц должно направляться

революціонное чувство, революціонное усиліе. Дѣло в позиціях классов, а борьба ведется против соціальной системы, против коллективов, с ней связанных и ее защищающих. Капиталист лично может даже быть и благороднѣйшим человѣком; но, поскольку он представитель своего класса, его дѣйствія и мысли будут необходимо опредѣляться его соціальной позиціей. Для сознательнаго пролетарія даже в момент боевого столкновенія он враг не как личность, а как слѣпое звено в цѣпи, которую сковала исторія, Для побѣды *над старым міром* полезнѣе понять его в лучших его представителях и в высших его проявленіях, чѣм воображать, что там все злые люди и дурные мотивы. Коллективная мысль и воля рабочаго класса не должны размѣниваться на мелочи.

В близком родствѣ с тѣм же агитаціонным суженіем творчества находится одна недавно возникшая теорія, по которой пролетарское искусство непремѣнно должно быть «жизнерадостным» и восторженным. К сожалѣнію, она имѣет несомнѣнный успѣх, особенно среди наиболѣе молодых и неопытных пролетарских поэтов, хотя иначе как дѣтской назвать ее нельзя. Гамма коллективно-классоваго чувства не может и не должна быть так ограниченна. Без сомнѣнія, трудовому коллективу свойственно живое и яркое ощущеніе своей силы; но не надо забывать, что и сила иногда терпит пораженія. Искусство должно быть прежде всего до конца искренним и правдивым, именно как организатор жизни: кого и что может организовать тот, кому не вѣрят?

В маѣ нынѣшняго года вы читаете в рабочей газетѣ такіе стихи:

«Иду я в сіяньи солнца и весны...
Цвѣтами алыми горит простор.
Сбылись несбыточные сны,
И души в высь вознесены,
Как мощныя вершины гор.
Какіе дни, какой простор!..
В полях, в змѣящихся ручьях,
В хрустальных зорях, в думах вечеров,
В крикливо-гулких поѣздах,
В улыбках лиц, в гирляндах слов—
Как бисер в алых лепестках цвѣтов,
Сверкает радость в наших днях.
До дна, до нѣдр своих глубин
Я алой радостью и солнцем напоен»... и т. д.

Это тѣ дни, когда в нашей странѣ, дѣйствительно, «сбылись несбыточные сны», и притом весьма «алые» сны—нѣмецких имперіалистов; чему пролетаріат не имѣл силы помѣшать. Это дни тяжелых испытаній и бѣдствія нашей революціи, дни свирѣпаго надругательства над нашими братьями на Украинѣ, Кавказѣ, в Финляндіи, Прибалтикѣ, дни мучительнаго утомленія от огромных, подавляющих задач в нашем краю, дни разрухи и голода,—дни полнаго расцвѣта всего проклятаго наслѣдія войны... Да, отчаянье недостойно борцов; но фальшь розовых очков еще болѣе их недостойна: она—отрыв, бѣгство от дѣйствительности, лживая маска того же отчаянія...

Это низводит пролетарскую поэзію до уровня той, которая ставила своим девизом:

«Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающій обман».

Нѣт, не сладкія словословія, а непреклонная воля и историческая гордость—вот что нужно окруженному врагами со всѣх сторон пролетаріату:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae—

«Пусть рушится мір—он безтрепетно встрѣтит удары *обломков*». Древній поэт-индивидуалист знал, что есть истинное мужество. Тѣм болѣе должен знать это поэт новаго коллектива.

Во всей своей регулирующей работѣ наша критика пролетарскаго творчества должна постоянно имѣть в виду одно: *дух трудового коллективизма есть прежде всего—об'ективность.*

III.

Критика пролетарскаго искусства со стороны его *формы* должна преслѣдовать одну, вполнѣ опредѣленную и ясную задачу: *полное соотвѣтствіе этой формы с содержаніем.*

Художественной техникѣ пролетаріат должен, конечно, прежде всего учиться у своих предшественников. При этом, естественно, является соблазн—брать за образец самое послѣднее, что выработано старым искусством. Тут легко впасть в ошибки.

В искусствѣ форма неразрывно связана с содержаніем, и именно потому в ней самое послѣднее не всегда бывает наиболѣе совершенным. Когда общественный класс выполнил свою прогрессивную роль в историческом процессѣ, и склоняется к упадку, тогда неизбѣжно упадочным становится содержаніе его искусства; а за содержаніем слѣдует, приспособляясь к нему, и форма. Вырожденіе господствующаго класса обыкновенно совершается на основѣ перехода к паразитизму. Слѣдом за ним идет пресыщеніе, притупленіе чувства жизни. Из нея выпадает главный источник новаго, развивающагося содержанія—соціально-творческая дѣятельность; жизнь пустѣет, теряет «разумный», т.-е. именно соціальный смысл. Пустоту стараются заполнить исканіем новых и новых наслажденій, новых и новых ощущеній. Искусство организует эти исканія: с одной стороны, по пути возбужденія угасающей чувственности уходит в декадентскія извращенія; с другой стороны, по пути утонченія и изощренія эстетических воспріятій начинает до крайности усложнять и массой мелочных ухищреній стремится изукрасить свои формы. Все это не раз наблюдалось в исторіи, при упадкѣ разных культур—восточных, античной, феодальной; наблюдалось и за послѣднія десятилѣтія, на почвѣ разложенія буржуазной культуры: большинство направленій декадентствующаго «модернизма» и «футуризма». Русское буржуазное искусство плелось за европейским, как и сама наша буржуазія, худосочная и дряблая, умѣющая отцвѣтать без настоящаго расцвѣта.

Учиться художественной техникѣ в общем и основном слѣдует не у этих организаторов жизненнаго распада, но у великих работников искусства, порожденнаго под'емом и расцвѣтом нынѣ отживающих классов,—у революціонных романтиков и у классиков различных времен. А у «послѣдних» можно учиться только мелочам, в которых они, правда, нерѣдко большіе мастера,—но и то с осторожностью, с оглядкой, чтобы, соприкасаясь с ними, не набраться зародышей гніенія.

Печально видѣть поэта-пролетарія, который ищет лучших художественных форм, и думает найти их у какого-нибудь кривляющагося интеллигента-рекламиста Маяковскаго, или еще хуже—у Игоря Сѣверянина, идеолога альфонсов и кокоток, талантливаго воплощенія лакированной пошлости. У нас были великіе мастера, которые достойны быть первыми учителями форм искусства для великаго класса.

Простота, ясность, чистота формы этих великих мастеров—Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого—всего больше соотвѣтствуют задачам нарождающагося искусства. Конечно, новое содержаніе выработает неизбѣжно и новыя формы; но исходить надо из лучшаго, что было. Из новѣйших же надо изучать близких по духу и художествено-устойчивых, а не далеких и измѣнчивых, которые то приходят, то уходят, как Андреевы, Бальмонты, Блоки и пр.

Наша рабочая поэзія на первых шагах обнаруживала пристрастіе к правильно-ритмическому стиху с

простыми риѳмами. Теперь она обнаруживает все больше склонности к свободным ритмам и сложно переплетающимся, новым, часто неожиданным риѳмам. Тут явно сказывается вліяніе новѣйшей интеллигентской поэзіи; вряд ли его можно привѣтствовать. Новыя формы труднѣе; борьба с ними—лишняя затрата сил, отвлекающая от главнаго, от выработки и развитія художественнаго содержанія.

Пусть будет даже нѣкоторое однообразіе в правильности. У него есть основанія в самой жизни. Рабочій на заводѣ живет в царствѣ строгих ритмов и простой, элементарной риѳмы. Среди «стального хаоса» станков и движущих машин переплетаются волны разных, но в общем механически-точных ритмов; при этом непрерывность болѣе мелких и частых пересѣкается болѣе рѣдкими и тяжелыми, как цезурой или риѳмой в стихѣ. Эти звуки своими безконечно повторяющимися ударами выковывают по своей мѣрѣ словесные образы, в которых работник с артистической натурой стремится вылить свои переживанія.

Впослѣдствіи, когда работнику станут болѣе доступны ритмы живой природы, гдѣ меньше механической повторяемости и правильности, это однообразіе сгладится само собою. Но преодолѣвать его путем подражанія поэтам чуждой среды и обстановки—задача лишняя, увеличивающая трудности там, гдѣ их и без того много. Не случайно лучшій до сих пор поэт-рабочій, Самобытник, не пошел по этому пути.

Самая трудная для молодой поэзіи форма—это стихотвореніе в прозѣ. Отказываясь от риѳмы и от

лвнаго ритма звуков, оно требует зато тѣм болѣе строгаго ритма образов, а в то же время и достаточной стройности звуковых сочетаній. Эти требованія далеко не вполнѣ выдерживаются в работѣ А. Гастева «Поэзія рабочаго удара», гдѣ преобладают как раз стихотворенія в прозѣ. Тут сказалась неопытность молодого творчества, увлекающагося на слишком трудные пока еще для него пути, может-быть, просто по незнанію их дѣйствительных трудностей. Наша критика может дать большое сбереженіе художественных усилій, выясняя скрытыя трудности разных форм,— вопрос, которым мало интересуется старая теорія искусства.

Насколько вообще необходимо новым работникам искусства знаніе его теоріи, тому живой примѣр—издательское недоразумѣніе с произведеніем Безсалько «Катастрофа». Книжка названа «романом», тогда как на дѣлѣ это большой—разсказ. Различіе этих форм, довольно смутное в обычных теоріях словесности, наша критика может выяснить сравнительно легко и точно. Постановка и рѣшеніе организаціонной задачи в разсказѣ имѣет *эпизодическій* характер; в данном случаѣ автор хотѣл показать, как дезорганизуется разнородный по составу революціонный коллектив в обстановкѣ крайняго угнетенія и невозможности дѣйствовать. Если бы автор ставил и рѣшал задачу в *систематической* формѣ—выяснял бы происхожденіе и развитіе разных элементов революціоннаго коллектива, условія, временно связавшія их воедино, об'ективную необходимость разложенія и распада, и

притом именно по таким, а не иным направленіям,—то это был бы роман. Дѣло, разумѣется, не в об'емѣ: маленькій роман может быть меньше большого разсказа.

Наша критика на своем живом дѣлѣ создаст шаг за шагом новую теорію искусства, в которой найдет себѣ мѣсто и все богатство опыта старой критики, но пересмотрѣнное и заново систематизированное на основѣ высшей точки зрѣнія, все-организаціонной.

Надо замѣтить, что в иных случаях критика формы совершенно неотдѣлима от критики содержанія, фактически переходит в нее. *Это особенно относится* к вопросу о художественных символах. Такой символ есть живой образ, который служит особаго рода знаком для цѣлаго ряда других, связанных с ним образов, средством одновременно и организованно ввести их в сознаніе. Так, Тѣнь отца Гамлета есть символ глухих отзвуков *преступнаго дѣла, постепенно* распространяющихся в соціальной средѣ и раскрывающих его тайну, Великій Город в «Зорях» Верхарна есть символ всей организаціи капиталистическаго общества и т. п. *Но, как живой образ*, а не голый знак, такой символ имѣет и свое собственное содержаніе, которое воспринимается, притом, в первую очередь. Тѣнь есть призрак, Великій Город—какая-то столица. Это содержаніе само подлежит всѣм законам искусства и соотвѣтственной критикѣ. Если бы, напр. Тѣнь отца Гамлета вела себя не так, как в народной фантазіи полагается вести себя призракам, то получилась бы грубая нехудожественность. «Синяя птица» Матерлинка, при всей глубинѣ своей идеи, не была

бы великим произведеніем, если бы ея символы сами по себѣ не составляли красивой, стройной сказки, которая так нравится дѣтям.

Наша критика, разумѣется, должна касаться символов и с этой стороны, начиная с самаго выбора символов.

Наше жестокое, грубое время—эпоха милитаризма въ дѣйствіи—подсказывает художникам часто жестокіе и грубые символы. Напр., положим рабочій-беллетрист, чтобы особенно рѣзко и строго выразить идею отказа от всего личнаго во имя великаго коллективнаго дѣла, символизирует ее в убійствѣ героем любимой и сочувствующей ему женщины. Критика должна сказать, что такой символ недопустим: он противорѣчит самой идеѣ коллективизма, женщина для коллективиста—не просто источник личнаго счастья, а дѣйствительный или возможный член того же коллектива. Или, напр., увлекшійся поэт, желая выразить готовность бороться со старым міром до конца, не останавливаясь ни перед какими, самыми страшными и тяжкими жертвами, угрожает:

«Во имя нашего Завтра—сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цвѣты».

Один товарищ рецензент правильно, но слишком мягко по этому поводу замѣтил, что тут—«психологія, а не идеологія»; т.-е. что поэт, отдаваясь потоку *своего* чувства, забыл о *соціальной* организующей роли искусства. Это символ в духѣ солдата, а не рабочаго. Солдат может и должен бомбардировать Реймскій собор, если там находится или предполагается не-

пріятельскій наблюдательный пунктъ; но что заставляет поэта выбрать этот Гинденбурговскій образ? Поэт мог бы только сожалѣть о столь *жестокой* необходимости, но не воспѣвать ее. Когда самое творчество настолько плывет по теченію, это не возвышает его. Пролетарій никогда не должен забывать о *сотрудничествѣ поколѣній*, которое противоположно сотрудничеству классов в настоящем,—он не имѣет права забывать об уваженіи к великим мертвецам, которые проложили нам дорогу и завѣщали нам свою душу, которые из могилы протягивают нам руку помощи в нашем стремленіи к идеалу.

В вопросах формы искусства, как и в вопросах его содержанія наша критика должна постоянно напоминать художнику об его отвѣтственной роли, как организатора живых сил великаго коллектива.

IV.

Критика является *регулятором жизни искусства* не только со стороны его творчества, но и со стороны *воспріятія:* она *истолковательница* искусства для широких масс, она указывает людям, что и как они могут взять из искусства для устроенія своей жизни, внутренней и внѣшней.

По отношенію к искусству стараго міра наша критика принуждена даже и ограничиться этой задачей: регулировать его развитіе она не может. Но по отношенію к новому, нашему искусству та и другая задача одинаково насущны и огромны.

Тут дѣло вовсе не только в том, чтобы раскрыть символы, когда они могут быть не поняты, об'яснить то, скрытое в образах, чего, может-быть, и сам художник не сумѣл бы для себя точно формулировать, сдѣлать всѣ выводы, до которых сам он, может-быть, не успѣл дойти. Критика должна также указать и тѣ новые вопросы, которые выступают на основѣ результатов, достигнутых произведеніем, и тѣ новыя возможности, которыя из него исходят. Но самое важное—критика должна ввести для массы новое произведеніе в систему классовой культуры, в общую связь пролетарскаго *міроотношенія*, в живых образах, конкретных и потому частных, найти и показать міровой смысл, раскрываемый все-организаціонною точкой зрѣнія.

Здѣсь лежит путь, на котором наша критика сама превращается в творчество.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

(Всѣ три статьи печатались въ журналѣ «Пролетарская Культура», № 1, 2, 3 за 1918 г.)

1 РУБ.